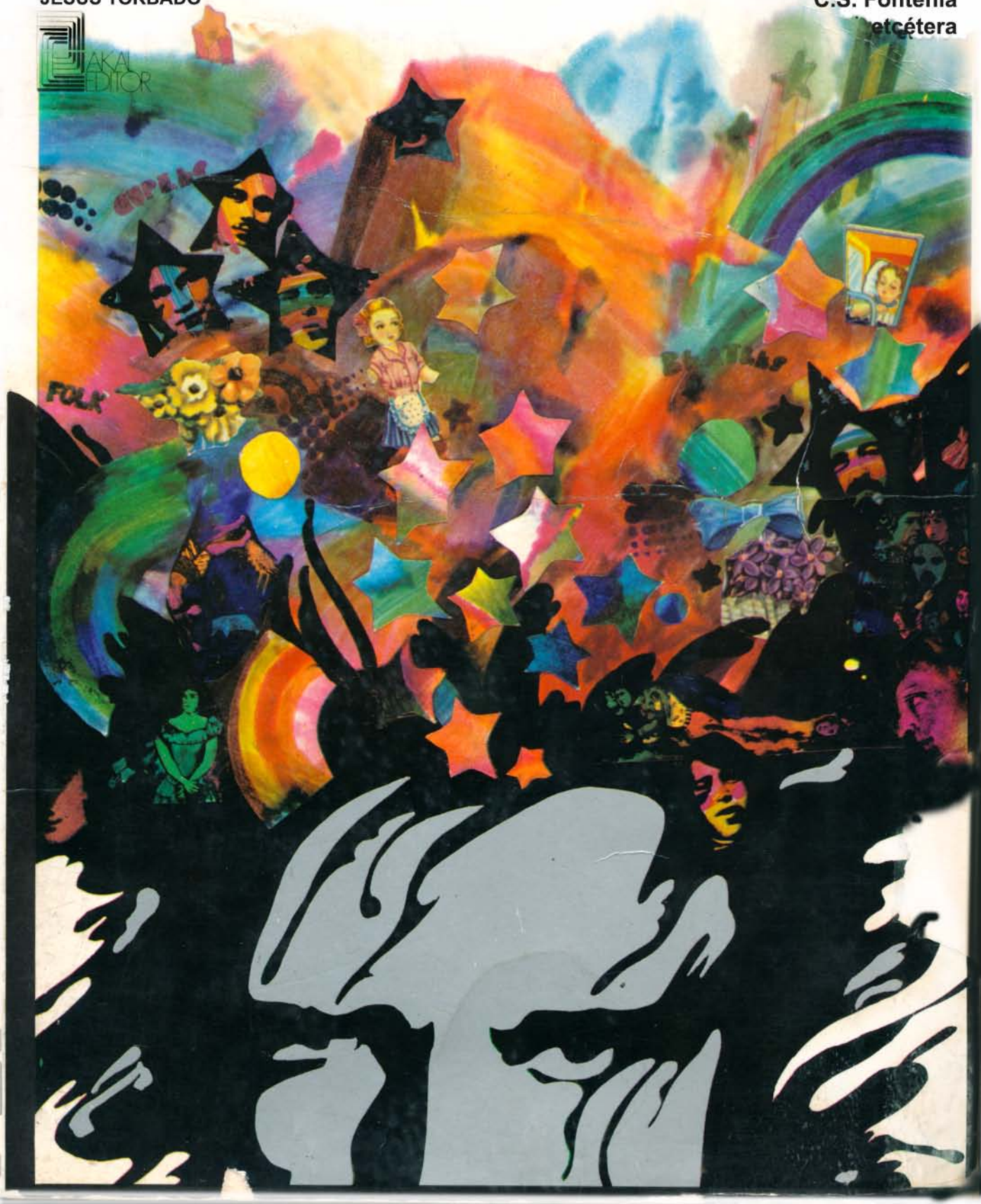
GRAN ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA

POP 1900/1973

Dirigida por :
JOSÉ MARÍA ÍÑIGO &
JESÚS TORBADO

Colaboran:
José Luis Álvarez
J.M. Caballero Bonald
Joaquín Díaz
H. Vázquez Azpiri
C.S. Fontenia
etcétera

AKAL EDITOR



ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA

POP

1900
1973

El Bardino
P.C.

Dirigida por

JOSE MARIA IÑIGO & JESUS TORBADO

Coordinación:

VICTORINO DEL POZO
y CHARO MARTINEZ GARIN

Realización artística:

RICARDO SEGURA
y FRANCISCO J. PEREZ

Copyright Mundial 1973

AKAL EDITOR
Calle Sánchez Barcáiztegui, 40.
Madrid-7. ESPAÑA

Impreso por:
HAUSER y MENET, S. A.
Plomo, 19. Madrid-5.

Depósito Legal: M. 18.811 - 1968.

Printed in Spain

INDICE

CAPITULO I.—«CANCION FOLKLORE», por Rafael Benedito y Joaquín Díaz.

CAPITULO II.—«EL "JAZZ": PRIMER LATIDO DE LA MUSICA NO CULTA», por Paco Montes, J. Claudio Cifuentes y Jesús Torbado.

CAPITULO III.—«LA MUSICA "POP" DEL PRIMER TERCIO DE SIGLO», por Margarita Sánchez.

CAPITULO IV.—«TONADILLAS, CUPLES Y CANCIONES DE CONSUMO», por Manuel Vázquez Montalbán y Jesús Torbado.

CAPITULO V.—«EL TANGO», por Solly.

CAPITULO VI.—«COMEDIAS, "CROONERS" Y GRANDES ORQUESTAS», por Eduardo Chamorro.

CAPITULO VII.—«EL CANTE FLAMENCO», por J. M. Caballero Bonald y Manuel Ríos.

CAPITULO VIII.—«EL FOLKLORE LATINOAMERICANO», por Manuel Castellanos de Gorriti y Delia Porciana.

CAPITULO IX.—«ESPAÑA: CANCION DE POSGUERRA (1939-1955)», por Héctor Vázquez Azpiri.

CAPITULO X.—«LAS CANCIONES DE ITALIA», por Mercedes Arancibia.

CAPITULO XI.—«LA EXPLOSION DEL "ROCK AND ROLL"», por José Luis Alvarez.

CAPITULO XII.—«LAS CANCIONES DE FRANCIA», por Annette Duforn.

CAPITULO XIII.—«LOS RITMOS Y LOS BAILES», por Jesús Torbado.

CAPITULO XIV.—«EL "ROCK AND ROLL" EN ESPAÑA», por Miguel Angel Nieto, J. L. Alvarez (consultores) y Jesús Torbado.

CAPITULO XV.—«LIVERPOOL, CUNA Y REVOLUCION DE LA MUSICA "POP"», por Joaquín Luqui.

CAPITULO XVI.—«LA MUSICA NEGRA, DE AYER A HOY», por Victorino del Pozo.

CAPITULO XVII.—«EL "POP" EN AMERICA LATINA», por Leo Vanes y otros.

CAPITULO XVIII.—«EL "POP" DE HOY, ANTECEDENTES», por Carlos Tena y Jesús Torbado.

CAPITULO XIX.—«EL "POP" EN ESPAÑA», por Jesús Torbado.

CAPITULO XX.—«EL "POP" DE HOY, ULTIMOS CREADORES», por Vicente Cagiao, Alexander Agobian y Victorino del Pozo.

MUNDO JOVEN

CAPITULO II

EL «JAZZ»:

PRIMER LATIDO DE LA MUSICA NO CULTA

Por
PACO MONTES
J. CARLOS CIFUENTES
y JESUS TORBADO

El Bardino
P.C.

Way down south where I was born,
Roll the cotton down:
I worked in the cotton and the corn,
Oh, roll the cotton down.
When I was young and in my prime,
Roll the cotton down,
I thought I'd go and join the Line,
Oh, roll the cotton down.
And for a sailor caught a shine,
Roll the cotton down:
I joined on a ship of the Black Ball Line,
Oh, roll the cotton down.

Allí en el Sur en que nací,
enrolla el algodón:
trabajaba en el algodón y en el maíz,
oh, enrolla el algodón.
Cuando era joven y vivía mi tiempo fe-
enrolla el algodón, [liz,
pensé ir a alistarme en la Línea,
oh, enrolla el algodón.
Y como marinero cumplí mis deseos,
enrolla el algodón:
alistándome en un barco de la Línea de
oh, enrolla el algodón. [la Bola Negra,

Esta canción es de los estibadores del Mississippi, que a veces se alistaban como tripulantes en los barcos algodoneros que salían del golfo.

El «jazz» es una música americana de semi-improvisación, que se distingue por lo directo de su comunicación, una expresividad fruto del libre uso de la voz humana y un ritmo complejo y fluido; es resultado de trescientos años de mezcla en los Estados Unidos de las tradiciones musicales europeas y del Oeste africano. Sus componentes principales son la armonía europea, las melodías euroafricanas y el ritmo africano. Marshall Stearns, **The Story of Jazz** (1).

El origen

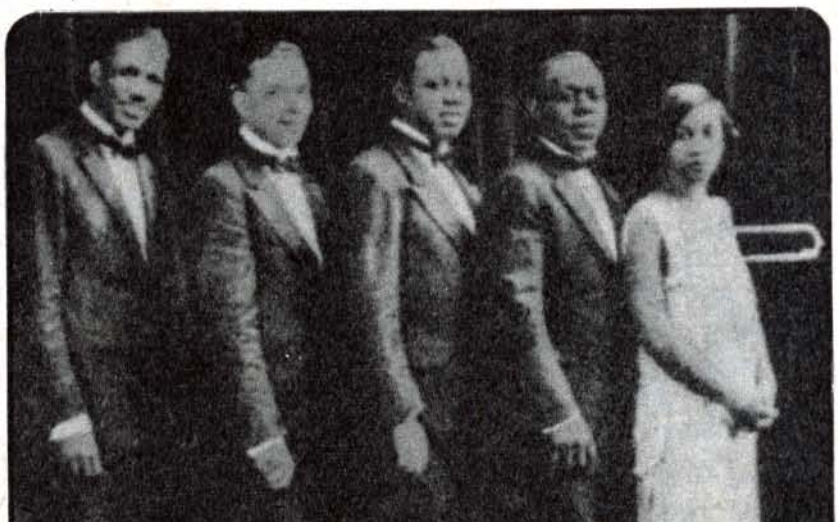
En el año 1619, algunos colonos de Virginia compraban como esclavos a catorce negros traídos desde el Africa Occidental. El día 30 de enero de 1917 registraba la Original Dixieland Jass Band, quinteto de músicos blancos dirigidos por La Rocca y Núñez, el primer disco conocido de «jazz», el titulado **Dixie Jass Band one-step.** En los trescientos años encerrados entre ambas fechas se desarrollan y decantan los ritmos de los negros, surge la aventura del «blues», se reciben los consuelos del espiritual; en fin, nace lo que a partir de los años 20 se denominaría «jazz», o «jaz», o «jass», sin duda, el acontecimiento musical más importante de nuestro siglo.

La etimología de la palabra es incierta. Para muchos, proviene del Africa Occidental y significa todo tipo de relaciones sexuales. Para otros deriva del verbo francés usado en Louisiana «jaser» (charlar). Utilizada por primera vez en Chicago en 1915, y más como insulto que como otra cosa, comenzaría a popularizarse dos años más tarde, y en 1920 sería ya un término frecuente en gran parte de los Estados Unidos.

Su prehistoria, como se ve, es larga. Y de los tres siglos que ocupa apenas quedan testimonios. Se dice que el «jazz» nació en Nueva Orleáns en torno al año 1900, pero antes de que naciera el «jazz» era ya canto, baile, religión, poesía y ritmo. Una compleja serie de elementos contribuyeron a crear las imprecisas fronteras de este estilo de música popular o «pop». Todavía hoy sería difícil determinar cuánto hay de «jazz» en esta música «pop», incluso en la música culta de nuestros días, y menos aún cuánto hay de «jazz» en el «jazz».

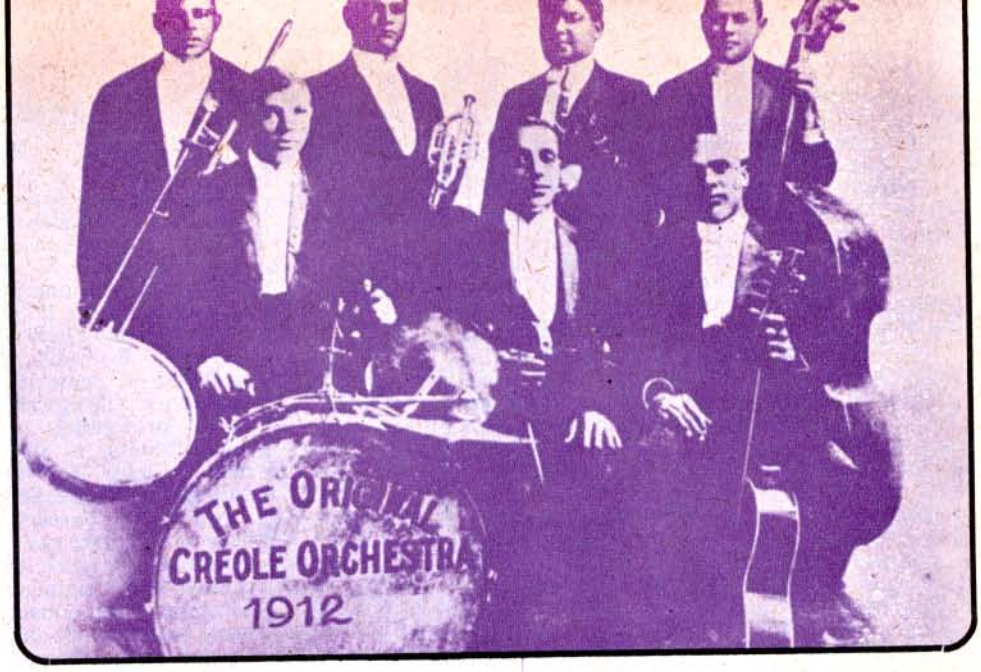
De hecho, se trata del primer latido de la música «no culta», que rompería los esquemas minoritarios de todas las demás músi-

(1) **Historia del Jazz**, edición española en Ed. Ave. Barcelona, 1965.



Hot Five.

Sonny Rollins.



The Original Creole Orchestra.

cas, que saltaría sobre mares y continentes, que incluso llegaría a ocupar el trono de la otra música, la grande, la clásica, la sabia, la culta. Al igual que muchos de nuestros modernos intérpretes, los creadores del primitivo «jazz» «no sabían música», difícilmente distinguían un bemol de un sostenido, un **la** de un **si**. En realidad, la mayor parte de ellos ni siquiera podían leer una letra detrás de la otra, ya que sus amos les prohibían aprenderlas. Tocaban o cantaban porque y como sentían, y ese sentimiento suyo podía transmitirse a los demás, podía ser compartido y re-sentido. La historia de la música moderna nacía con ellos, se asentaban los cimientos de nuestra cultura musical del siglo XX.

A medida que van desembarcando los esclavos negros, América se va poblando de nuevos y numerosos dioses, de bailes, de canciones, de ritmos y de idiomas. La magia y la brujería se vincularían a los duros trabajos; la nostalgia crecería junto a una religión nueva; el alcohol recién descubierto haría sonar más rápidos los tambores. Las islas antillanas y el Sur de los entonces inexistentes Estados Unidos serían el gran crisol donde se fundirían razas, religiones y músicas. Por eso son muy numerosos los ritmos afroamericanos existentes, aunque ninguno alcanzaría un desarrollo c o m p a r a b l e al «jazz». Cuba, Haití, Trinidad, Guayana, Martinica, Nueva Orleáns... A cada lugar habían llegado esclavos, entre los cuales siempre había una mayoría procedente del mismo país, de las mismas tribus. El predominio de unos sobre otros, junto a la asimilación de las minorías étnicas y culturales, daría origen a una forma nueva de vida y, por tanto, de música.

Nueva Orleáns había pertenecido a los franceses hasta 1764, fecha en que fue cedida a España. En 1800, Napoleón obligó a que se le devolviera aquel territorio. Tres años más tarde, el Emperador lo vendería a los Estados Unidos. La ciudad, por consiguiente, se parecía muy poco a las otras de la Unión. Era una ciudad afrolatina. Se hablaba en criollo, un francés suavizado por las bocas negras, y se practicaba la religión católica.

Pero en los primeros años del siglo XIX, miles de colonos sajones se iban estableciendo en los valles del Ohio y del Mississippi. En siete años se duplicó la población de Nueva Orleáns. El río navegable daría un impulso máximo al desarrollo de la región, de paso hacia las ricas tierras del Oeste. Y junto a los colonos, se multiplicaban los negros. Procedían hasta de dieciocho tribus o razas distintas. De Dahomey, sobre todo, y de Nigeria, Senegal, Guinea...

En la famosa plaza de Congo Square, de Nueva Orleáns, se reunían los negros después de las faenas agrícolas para cantar, bailar y celebrar sus ceremonias religiosas. No habían olvidado el arte de tocar los tambores ni el de construirlos. De la febril polirritmia africana va a desprenderse progresivamente un ritmo. Interminables bailes de corro durante largas fiestas de fin de semana advertían a la población blanca de que estaba a punto de nacer una nueva música. Cuando los negros bailan, sus gestos expresan todas las emociones de su vida. Los improvisados tambores —hechos de cajas, latas, huesos, bidones— les ayudarán a sentirse dichosos, borrachos durante unas horas. Dos tambores dirigen la ceremonia: uno pequeño, el bambula (hecho de bambúes antillanos y que se tocaba con los dedos, con los codos, con los pies,, con la cabeza), y otro grande, que se percutía con varas. Junto a ellos, una muchedumbre de instrumentos inverosímiles: cajas llenas de piedras, mandíbulas de animales, tablas de lavar, calabazas, triángulos metálicos, banjos fabricados con cajas de puros imitando a las guitarras españolas, rudimentarias marimbas...

Congo Square es el tálamo en que fue engendrado el «jazz». En toda aquella confusa mezcla de instrumentos, de ritmos, de palabras, influida por la lengua inglesa, las fanfarrias francesas, por los predicadores protestantes, por la misma nostalgia que provocaba la esclavitud, aparecen ya las líneas maestras del «jazz».

En los ritos vudú, clandestinos, sobrevivieron los influjos musicales del Africa Occidental, que saldrían a la calle, al público, en Congo Square. Todo ello con el «placet» de los amos blancos, que se divertían contemplando el jolgorio de los negros fuera de las horas de trabajo. Y al lado de los bailes callejeros surgía el canto, un canto nuevo e insólito. Los negros pueden ahora expresarse más libremente. Se desarrolla subterráneamente un extraño paganismo vudú, que mezcla los santos católicos a las divinidades da-

homeyanas. Para divertirse, los negros cantarán en criollo temas a medias ancestrales, a medias copiados a los dueños franceses y españoles. Son cantos, desde luego, profanos, porque la Iglesia católica no permitía que los nuevos fieles participasen activamente en sus ceremonias.

Los protestantes, cuyas numerosas sectas comenzaban a expandirse por los Estados Unidos, obraban de otro modo. Después de oído el sermón, se permitía cantar himnos de la más variada índole. La libertad de cantar a Dios según el sentimiento personal atraerá hacia el protestantismo a millares de negros, al que también impulsaban los nuevos amos anglosajones. Y le cantarán en su propia e incorrecta lengua, no en el incomprensible latín. El inglés será triturado, destrozado, pero cobrará una elasticidad y un ritmo en las voces negras que nunca había tenido ni tendría en las blancas. Del ritmo bruto de los negros se pasaría al **swing** o balanceo preinstrumental, que aportaría un significado nuevo a las melodías europeas protestantes. El habla inglesa de los negros era ya casi canto. Bastaba con que alguien los dejase cantar libremente.

Eso hicieron los pastores. Comenzaban como solistas, simplemente hablando, y luego iba creciendo la tensión, la misma respiración del predicador creaba ya un ritmo, se repetían algunas frases sonoras, nacía la canción. Era como una letanía de preguntas y respuestas, una letanía dialogada que se parecía mucho a los parloteos de las tribus africanas. La tradición vocal de los negros, que se basaba en gamas pentatónicas, transformaría las melodías al repetirlas detrás del pastor. «El crédito popular concedido a los negros como cantantes se basa quizá inconscientemente en su aptitud para armonizar, y no en la calidad de sus voces. Las voces de los negros, cuando no han sido ejercitadas, son frecuentemente atronadoras, acaso mugientes, algunas veces incluso estridentes, pero nunca discordantes. En armonía consiguen un timbre de orquesta», escribe J. Weldom Johnson.

Nacían en aquellas iglesias, que a veces eran chozas o campo abierto, el «blues» y el espiritual. Las primeras flores de la nueva música serían exclusivamente vocales, no instrumentales.

«Blues», canción de trabajo, «espiritual», «gospel»

Antes de que surgiera el «jazz» instrumental, por consiguiente, eran conocidos, cantados y escuchados los «blues». Popularizados después de la primera guerra mundial, los «blues» son una parte del «jazz», una parte esencial pero distinta. «Es un trozo fragmentario de «yodel», semicantado y semigritado... En esos aullidos se observa con facilidad el material idiomático propio de los "blues": la fuerza excesiva, el compás lento, la preferencia por la tercera nota (la nota "blue"), el tipo melancólico de melodía»... (John W. Work). El «blues» es una canción triste, desde luego, pero no sólo eso.

Nacido, al parecer, de la canción de trabajo e influido por la versificación inglesa **(stanzza)**, se cree que el «blues» surgió a mediados del siglo pasado. El «estilo de doce compases» se consideraba al principio (al igual que todo el «jazz», por otro lado) como de mal gusto. Pero en 1950 se vendieron ya cien mil ejemplares de un disco titulado «Rhythm and blues» (2). Cinco años más tarde aparecía el «rock and roll», que no era otra cosa sino «blues» simplificados, pero muy rítmicos. Y ningún intérprete de «jazz» eliminaría el «blues» de su repertorio.

Los temas cantados como «blues» pueden resumirse en esta frase: «Me río para no llorar». «Blues», que significa tristeza (la **pena** de los flamencos), es un escepticismo estoico, más bien un pragmatismo ascético. Por eso quizá está tan enraizado en el alma de Norteamérica.

El «blues» era el tipo de canción que cantaban los músicos ambulantes durante la guerra de Secesión (1860-1865). Cual nuevos trovadores recorrían pueblos y aldeas divulgando sus quejas más íntimas, que eran al mismo tiempo quejas de todos: los males de la guerra, las enfermedades, el hambre, el bandidismo, la esclavitud. La influencia que esos cantos y los de trabajo ejercieron

(2) Expresión que reemplazó a la «race series» o «sepia series», porque se consideraban infamantes. Eran grabaciones sólo para negros. Más tarde se llamarían «rock and roll», aunque ya generalizadas y definiendo más bien un estilo nuevo.

Louslanna Five.

Archie Shepp.

Woody Herman.

sobre el «jazz» es esencial no sólo para esta música, sino como origen de casi toda la música popular contemporánea.

Esa forma original y perfecta en sí misma, capaz de contenerlo y transportarlo todo, que es el «blues», estaba ya hecha cuando apareció el «jazz» instrumental. Existían a su lado temas dialogados o repetidos, pero ninguno alcanzaba el grado rítmico y expresivo del «blues». Hasta nosotros han llegado únicamente «blues» interpretados en lugares campesinos. Pero cuando fueron grabados existía ya el «jazz» instrumental, de modo que eran acompañados por una pequeña orquesta o, al menos, por un pianista. Entre estos primitivos intérpretes debe figurar el ciego **Sonny Terry**, que se acompañaba con una armónica. **Big Bill Broonzy** se acompañaba con una guitarra. Otros buenos intérpretes del «blues» antiguo son Kokomo Arnold, **John Lee Hooker**, Lightnin' Hopkins, LeRoy Carr, Memphis Slim, Little Walter, Otis Spann. Como representantes del «blues» del estilo Chicago de los años 30, cantantes de gran violencia (**blues shouters**) deben figurar Jos Turner, Jimmy Rushing (cantante de **C. Basie**), Eddie Vinson, Sonny Parker, Buddy Guy, Muddy Waters, Chuck Willis, etcétera. En los años 50, el «blues» vocal llega casi a identificarse con el «rock and roll», particularmente en las voces de **Ray Charles**, Chuck Berry, Fats Domino y James Brown. Uno de los mejores discos de la primera época es el de **Terry** titulado **City Blues**, donde ofrece unas canciones más pesadas y trágicas que las del «blues» campestre. Aquí no hay pájaros, no hay sol, árboles. **Terry** canta a los «gangsters», al alcohol, la desolación completa de un pobre perdido en la ciudad.

Esa misma línea sigue Mamie Smith, cuya obra más célebre (**Crazy Blues**) fue grabada en 1920. Otras cuatro Smith aparecen en la historia del «blues» cantado por mujeres, sin parentesco entre sí: **Bessie**, la **emperatriz del «blues»**; Clara, Laura y Trixie. La cantante más antigua conocida es Gertrude «Ma» Rainer, la **madre del «blues»**. Aparte de las citadas y algunas otras (como Ida Cox, Rosetta Howard y Bessie Jackson), y añadiendo a todos los nombres el siempre insustituible de **Armstrong**, ninguna otra persona cantaría el «blues» primitivo. Sin embargo, esta parte del «jazz» nunca desaparecería de él. Más aún, llegaría hasta nuestros días renovada por una multitud de cantantes negros y blancos, algunos de los cuales han conseguido interpretar los «blues» tan digna y bellamente como John Mayall.

El «blues», naturalmente, era un canto profano. Incluso más tarde se haría irónico, sarcástico, incluso risueño. Características semejantes tiene la **work song** o canción de trabajo. Su función es absolutamente utilitaria: intenta coordinar el trabajo de los obreros, hacer que se muevan al mismo tiempo mediante una serie de gritos, mediante un ritmo sentido y aceptado por todos. Al mismo tiempo servía para levantar la moral, siempre que el «conductor de canciones» (un negro muy solicitado por los capataces) fuera capaz incluso de hacer veladas alusiones a los amos o a una probable fuga. Había muchos tipos de canción, tantos como de trabajo. En 1820 se mencionaban ya las «salvajes y estremecedoras canciones de los remeros negros». Pero se sabe que esas canciones ya existían cien años antes. Y existen colecciones donde se recogen canciones de bomberos, de pescadores, de sirgadores, de ferroviarios, de mineros, de campesinos. He aquí cómo se describe la canción de trabajo en la obra **Folk Song U. S. A.**:

«El cálido sol del Sur ilumina los músculos morenos y relucientes de los obreros. De los picos saltan destellos irisados alrededor de los hombros de los cantores. Al clavarlos en la roca, los hombres emiten un gruñido profundo y gutural; su energía parece fluir a lo largo del mango de la herramienta mientras relajan sus músculos para preparar el golpe siguiente. El conductor del canto empieza con el mango girando entre las palmas de sus manos y la punta del pico reluciendo al sol:

»Take this hammo - huh!

»Los hombres gruñen cuando los picos vuelven a clavarse al unísono. Se unen al canto del conductor, siguiéndole, proporcionando unos la armonía, otros el texto, o murmurando entre dientes; o emitiendo un grito

agudo, en falsete, que domina las voces de todos los demás. Al llegar a la última sílaba, los picos vuelven a caer y hacen saltar trozos de roca, con un nuevo suspiro colectivo:

»Carry it to my Captain - huh!

»Los picos se levantan a la vez, brillando a la luz del sol, para volver a bajar, golpeando la tierra simultáneamente, rebotando una o dos veces como en una especie de síncopa. Cuando el conductor llega a la tercera frase:

»Carry it to my Captain,

prolonga la palabra «capitán» cuanto le es posible, mira al amo y sonríe; sus compañeros emiten una risita y se relajan unos momentos, sabiendo que con ello les concede un respiro; luego el acero vuelve a morder la roca y todo el grupo canta con fuerza la última estrofa, haciendo que la montaña les devuelva el eco»... (Cit. en Stearns.)

El mayor intérprete de cantos profanos primitivos, fueran o no de trabajo, fue sin duda Huddie Ledbetter «Leadbelly» («barriga de plomo»), gran folklorista negro muerto en 1949 a los sesenta y cuatro años **(Take this hammer)**. Otros cantores de «blues» han añadido a veces a su repertorio estas **work songs**, sobre todo **Hooker (Water boy).** Otros cantantes menos fieles al estilo antiguo, más sofisticados, han seguido parcialmente esta línea, como Josh White, Harry Belanfonte, Oscar Brown, Jr., y Tony Schwarts **(If he asks you was I laughing).**

Este tipo de canción apenas ha sufrido alteraciones, ya que desaparecieron pronto las condiciones en que se desarrolló. Por eso ha influido en el «jazz» menos que el «blues», espina dorsal del mismo, aunque continúa siendo la gran música folklórica llena de elementos africanos que enraizó profundamente en los Estados Unidos.

Las otras dos formas vocales que contribuyeron al nacimiento del «jazz», ahora de índole religiosa y no profana, son el «spiritual» y el «gospel». Así como el «blues» era triste y, como máximo, irónico; así como la **work song** era eminentemente utilitaria, podríamos decir que el «spiritual» llegaba incluso a ser subversivo. En el «spiritual» el negro expresaba sus aspiraciones de ser humano, pretendía que se fijen en él en sus desdichas. Y los blancos se fijaron.

La antigüedad de este canto es aún mayor que la del «blues». Se han encontrado cantos espirituales de antes de 1780 en Haití y Bahamas, que más tarde se difundirían por el Sur de los Estados Unidos. Parece incluso que proceden de la música europea, de los himnos eclesiales, a los que se adhirieron influencias africanas. Su esencia es el ritmo y su procedimiento el de llamada-respuesta, aunque este último no aparezca en algunos de los más famosos.

Evidentemente, la variedad de la música negra es inabarcable. De esta cualidad gozan también los «spirituals», nombre que suele darse a la canción religiosa cantada por negros. Sin embargo, habría que distinguirlos al menos del **ring shout**, sermón cantado, y del **jubilee** o canto evangélico, también llamado **gospel.** El **ring shout** carece de la melodía y de la armonía del «spiritual» y tiene un ritmo básico que va debilitándose según los cantores se fatigan de girar en corro **(ring).** El **jubilee,** por el contrario, es un paso más hacia el «spiritual»; es alegre, rítmico, y tiene una melodía incipiente basada en la llamada-respuesta, por ejemplo en el más famoso de todos: **When the Saints go marching in.**

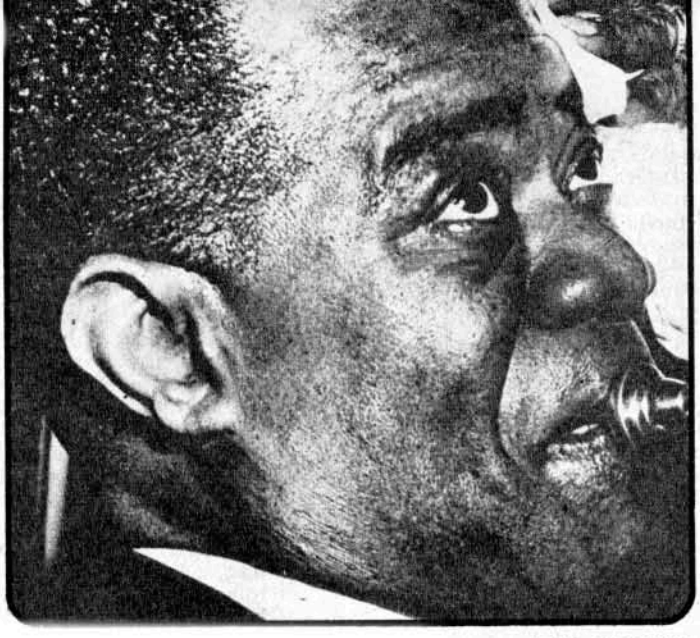
El «spiritual» es ya una música triste, llena de emoción y religiosidad, y adquiere su expresión máxima cuando se canta en solitario, alterando la melodía según el sentimiento del intérprete.

En algunas grabaciones antiguas como **Christmas and St-Silvester in Harlem** podemos advertir cómo un sermón se convierte paulatinamente en himno, cómo los fieles van acompañando al predicador con cantos y palmadas, cómo le responden llenos de emoción. Otros cantos **(Little Boy)** son de una extrema vehemencia, llenos de gritos, exclamaciones, palmadas, como una furia incontenible del alma colectiva elevándose hacia su Dios. Buscan y llegan al paroxismo, incluso al histerismo.

No sólo existen cantos «spirituales» negros **(negro spirituals),** sino también blancos. Incluso hay en la actualidad intérpretes blancos de gran categoría.

Mahalia Jackson.

Nina Simone.



Louis Armstrong.

El «gospel», por otro lado, cuenta a los fieles un pasaje bíblico, cantando, mientras que el «spiritual» no es un recitativo, sino un salmo, un himno. Canto evangélico alentado por los pastores, que creaban coros de negros, los cuales, por lo demás, no sólo actuaban en las iglesias, sino en reuniones laicas y hasta al aire libre.

Tres grandes mujeres se han destacado en la interpretación de estos géneros religiosos: **Mahalia Jackson,** «Sister Rosetta Tharpe (la más alegre y viva) y Mary Knight (la más natural). Citemos además a Clara Ward, Evelyn Freeman, Bassie Griffin y Marian Anderson, de tendencia europea, influida por el **bel canto.** Entre los hombres, **Armstrong,** Alex Bradford, Bobby Richards, Paul Robeson (de tendencia europea) y los reverendos Kelsey, Campbell, Banks, Hines, etcétera. En cuanto a los grupos, cabe destacar los siguientes: Five Blind Boys, Dixie Hummingbirds, Linden Singers, **Golden Gate,** Spirits of Memphis y el Fisk Jubilee Choir.

Los instrumentistas del «jazz» han tocado reiteradamente temas «spirituals» o «gospel». Por otro lado, melodías de estas variantes han pasado a la música actual, particularmente en los estilos **funky, churky** y **soul.** Casi todos los grandes del «rock» surgidos a partir de 1955 están influidos por los «spirituals». Y más que nadie el cantante **Ray Charles.**

Nueva Orleáns, Chicago, Nueva York

Pero volvamos ya a los bailes de Congo Square, el momento en que las diferentes músicas afroamericanas se convierten en «jazz». Tres realidades contribuirían a su formación definitiva: la religión vudú, las sociedades secretas para los entierros y la existencia de bandas o fanfarrias (con sus instrumentos) de procedencia francesa.

En medio de la catolicidad y latinidad de Nueva Orleáns (llena de aristócratas franceses y españoles que no podían competir con el empuje económico de los yanquis tras la compra de Louisiana), los negros se dedicaban a la religión vudú, llena de maleficios y contramaleficios, rara unión de cristianismo y rituales africanos. Aunque se habían prohibido estos cultos, el vudú continúa siendo la práctica dominante entre los esclavos. Ahora ya no eran negros traídos directamente del Africa Occidental, sino también criollos que huían de las colonias antillanas (francesas y españolas), los cuales habían estado en contacto directo con la música europea. Incluso el mismo flamenco aportaría algo. En las ceremonias vudú, los negros creaban un ritmo con los talones y dando palmas. Casi todos los primeros músicos practicarían esa religión, y hasta la practican en secreto muchos «jazzmen» actuales. Muy difundida en la parte alta de Nueva Orleáns, poblada por negros de color más oscuro y por los más ignorantes, nada tiene de extraño que fuera allí mismo donde naciese el «jazz».

Pero junto a estas prácticas mágicas, y muy vinculadas a ellas, estaban las sociedades secretas, auténticas logias (también había muchos masones) a las que pertenecían gran parte de los negros de la ciudad. Estas sociedades existen todavía hoy en casi toda América. En Brasil, por ejemplo, son aún muy numerosas y practican una música del mayor interés. **Armstrong** menciona veintidós hermandades existentes en su juventud; él mismo pertenecía a la de los Caballeros de Pythias.

La finalidad de tales sociedades era permitir un buen entierro al hermano, entre otras cosas. Aquellas logias se parecían mucho a las compañías aseguradoras de entierros de primera clase. Estos, por tanto, eran siempre una gran fiesta. A veces aparecían en ellos cuatro o cinco bandas distintas, una por cada hermandad de la que el difunto era miembro. Los músicos, por vez primera, cobraban por tocar; la hermandad pagaba. Antes de la existencia de tales bandas, el cadáver era acompañado sólo por cánticos. El origen de estas ceremonias es netamente africano. Herskovits dice describiendo un entierro en Dahomey: «La tradición establece que es de mala educación recordar a los parientes el motivo de su dolor».

Nada era aburrido, ni siquiera el velatorio. Durante el mismo se escuchaban solos o dúos e himnos. Durante la ceremonia en la iglesia, se cantaban «spirituals» y «blues». Luego, camino del cementerio, se tocaban piezas lentas.

«Una vez en el cementerio —ha contado el trompetista Bunk Johnson— y después del entierro del difunto, la banda encabezaba el cortejo, alejándose de la tumba. Todos los miembros de la logia avanzaban en anchas filas, al ritmo del tambor, hasta llegar a una o dos manzanas del cementerio. Entonces empezábamos un **ragtime** —o lo que la gente llama ahora **swing-ragtime—**. Tocábamos **Didn'the Ramble** o cualquier himno "spiritual" que transformábamos en **ragtime** a movimiento del 2/4, de forma que a todos se les iban los pies... Aquello recordaba mucho los desfiles de Carnaval. La Policía no era capaz de contener a la multitud que llenaba las calles y se alineaba en las aceras, o marchaba delante y detrás de la banda y del cortejo de la logia. A veces nos seguía un gentío inmenso, sabedor de que al regreso podría escuchar música de **ragtime.** Algunas mujeres llevaban latas de cerveza debajo del brazo, y bebían de vez en cuando para refrescarse y poder seguir a la banda durante muchas millas... sobre el polvo, sobre el barro, por las calles, por las aceras, y la Policía procuraba no cerrarles el paso, sino más bien facilitárselo. Nunca había riñas ni nada parecido; sólo baile por las calles. Hasta los caballos de los guardias montados se ponían a bailar. La música los alegraba mucho, sobre todo la clase de música que tocábamos en los entierros». (Cit. por Stearns.)

Aquellas bandas utilizaban ya los instrumentos que adoptaría el «jazz». Los negros habían quedado admirados ante los brillos metálicos de los instrumentos europeos: trompetas, saxófonos, clarinetes, trombones. Habían ido aprendiendo a soplar en ellos y a seguir el ritmo que marcaban los tambores africanos. Las bandas eran un delirio en Nueva Orleáns. Aparecían con cualquier disculpa: desfiles, excursiones por el río, nacimientos, entierros, bodas, bailes, fiestas, duelos... Muy pronto, los negros fieles del vudú crearon sus propias bandas, que recibían pequeños contratos, suficientes para vivir.

Tocaban de oído; mejor dicho, de sentimiento. No conocían la notación musical. Interpretaban las marchas que habían oído o intuido con un gran sentido del ritmo ignorado por los blancos. Una especie de «jazz» elemental. Incluso los criollos, que vivían en la parte baja de la ciudad y habían traído instrumentos europeos (el violín), fueron amoldándose, en parte para ganarse la vida, al nuevo estilo. En los entierros y en los cabarets no se pagaba mal.

El máximo culpable fue un tipo mujeriego y borracho llamado Bolden. Pero antes que él empezara a soplar en la trompeta y a arrastrar a las multitudes, había llegado a Nueva Orleáns el estilo **rag** o **ragtime**, nacido junto al Missouri y desarrollado en Saint Louis y Kansas City. Ese nuevo estilo, fuertemente sincopado, procede de la música europea: polca, marchas, minueto. Pero con un ritmo original que le daban los negros. Este esencial elemento constitutivo del «jazz» se tocaba al piano en un tiempo medio o rápido. Lo tocaban por igual negros y blancos, y no había nacido en la cuna del «jazz», sino en el Medio Oeste.

En 1895, un pianista compuso y escribió un fragmento llamado **Harlem Rag.** Al año siguiente apareció otro titulado **Maple Leaf Rag,** del pianista negro Scott Joplin. Estos músicos tenían ya trabajo fijo en bares y **honky tonks** y eso les permitía dedicar su tiempo a escribir, muy rudimentariamente, sus ideas musicales. Diez años más tarde, sería el ritmo de moda, tan influyente o más de lo que habían de ser el **rock** y el **twist** (3). Y la propia popularización del estilo iría apartándolo del verdadero «jazz», aunque el **rag** puro pasó a integrarse plenamente en éste. El estilo Dixieland es, sobre todo, **ragtime** orquestal de forma simplificada y ritmo complicado.

En todo caso, el nuevo estilo de tocar había de influir mucho en las primeras bandas de Nueva Orleáns. Con el «blues», los «spirituals» y el maridaje de instrumentos estaba naciendo el «jazz».

Y eso ocurría en el barrio «golfo» de Nueva Orleáns, en Storyville. Se había abierto este barrio del hampa en 1897. Trece años más tarde había en el barrio casi doscientos burdeles, nueve cabarets, varias escuelas de baile y numerosísimas tabernas, bares y casas de juego. Los locales tenían su propio pianista para alegrar a la clientela. Y los más lujosos tenían incluso pequeñas orquestas que tocaban **rag.** Algunos de los grandes «jazzmen» primitivos debutaron en esas salas, como Ferdinand Joseph La Menthe, o sea, **Jelly Roll Morton**, que había hecho imprimir en su tarjeta de visita «Creador del "jazz"». **Morton** llegó a cobrar hasta die-

(3) Una ampliación del estilo **ragtime** aparece en el capítulo 8: «Ritmos y bailes».

The Newport Festivals.

Cake Walk.

ciocho dólares por noche en la casa de Lulu White.

Las juergas eran completamente locas. Se hacían competiciones entre bandas rivales; había puñetazos, mucho alcohol, mujeres, escándalos continuos. A los veinte años de su fundación, el barrio sería cerrado por la Marina en vista de los continuos altercados. Los músicos tuvieron que emigrar al Norte. Estamos en 1917. El «jazz» había nacido ya, había terminado de cocerse en los antros de Storyville.

Así describe André Francis (**Jazz**, Seuil, 1958) cómo era aquella música: «Mediante saltos y deslizamientos sucesivos, la orquesta de **ragtime** llegó a encontrar una composición personal. El instrumento más poderoso, el más claro, la corneta, toca con mayor o menor fidelidad a la melodía, conduce los conjuntos. En torno a ella, el clarinete bordará brillantemente adornos y arabescos sonoros sobre el robusto apoyo de un contracanto devastador, embrollado y pícaro que se desliza por el trombón. También la parte rítmica ha encontrado una organización semejante. El contrabajo —frecuentemente de viento: una tuba—, la guitarra o el banjo y la batería (que acaba de encontrar su forma, inspirándose en ciertos hombres-orquesta, con el empleo del bombo de pie y del tambor tocado con la mano, con palillos o con papel de seda restregado a guisa de escoba) hacen que surja la danza en el marco de la medida de cuatro tiempos».

El máximo animador del cotarro había sido Bobby Bolden, «el hombre de soplido más potente que ha existido desde el Arcángel San Gabriel», según lo definiera **Morton.** Era barbero y fue el primer hombre de «jazz» que alcanzó el título de rey (king). A los veintinueve años, sus excesos lo habían llevado a la locura y sería encerrado hasta su muerte (1931). Bolden es ya leyenda, el arquetipo de héroe popular del «jazz». Con su poderosa trompeta, utilizada a modo de campana de iglesia, llamaba a los adictos a bailes y fiestas continuas (**Armstrong** estaba entre ellos). Interpretaba el «blues» como nadie en su época. Naturalmente, de solfeo no sabía una palabra, pero tocaba tan fuerte «como **Armstrong** delante de un micrófono». Tocando a medias **rag** y a medias «jazz», Bolden, que formó la primera banda de «jazz» auténtico, es un personaje capital en la historia de esta música. Cuando lo retiraron de la circulación, en 1907, en Nueva Orleáns ya tenían éxito muchos músicos de «jazz».

¿Y qué era «eso» que tocaban? Baladas inglesas, tonadas españolas y afroespañolas (tango y rumba, lo que **Morton** llamaba «tono español») y, sobre todo, melodías francesas. La diferencia estaba en la forma de tocar, en el ritmo, y tanta era esa diferencia que pronto aquello que tocaban en nada se parecía a una polca, a un rondó, a una balada o a una rumba. Era sencillamente «jazz». Nuevo, distinto a todo, muy complejo, personalísimo.

Y cuando todos aquellos músicos se quedaron sin trabajo y se vieron obligados a escapar de allí, llevaban esa música clavada en los huesos. Fue llamada «estilo Nueva Orleáns», y también estilo Dixieland o Dixie, sobre todo cuando lo tocaban los blancos (4). El «estilo Dixie» es el resultado de una combinación de **ragtimes,** marchas de desfiles y «blues», y suele interpretarse por orquestas pequeñas (de cinco a siete músicos) que se entregan a la improvisación colectiva de tres voces (trompeta, clarinete y trombón) y dejan un gran lugar al lucimiento solista. El «jazz» Dixieland se toca con alegría y está muy vinculado al baile. Este estilo triunfaría sobre todo hasta los alrededores del año 30, lo mismo el tocado por negros que el interpretado por blancos (aunque entre los dos existan sutiles diferencias). Pasado de moda durante un década, renacería brillantemente en 1940, ahora dominado por músicos blancos.

La Original Dixieland Jass Band de Nick La Rocca fue la gran «vedette» de la primera época. A su lado figuraron las agrupaciones de músicos blancos de Pee Wee Russell, Eddie Condon, Max Kaminsky, Lu Watters y Muggsy Spanier, entre otras. Las más célebres orquestas de negros de esta época fueron las de **Bunk Johnson, Sidney Bechet, Mezz Mezzrow,** Kid Ory y Albert Nicholas, muchos de ellos reincorporados a la segunda época. El propio **Armstrong** convirtió entonces su orquesta al estilo Dixie. Surgieron asimismo otras numerosas orquestas en los países europeos, muchas de gran categoría.

Con la dispersión de los músicos de Nueva Orleáns se inicia lo que el novelista Scott Fitzgerald llamó «era del "jazz"», una revolución que afectó no sólo a la música, sino también a los espíritus. Va aproximadamente

(4) Se llamaba Dixieland al conjunto de las tierras del Sur de los Estados Unidos.

de 1917, fecha de la caída de Storyville, hasta 1938, en que se inicia la «era **swing**».

Imposible es ya seguir los pasos del «jazz», emancipado del estrecho círculo en que nació. Se multiplican los nombres, los lugares, los temas, las influencias. Es una grande y maravillosa aventura, una revolución en toda regla. En esos años concluye una guerra, aparece el fantasma de la depresión, se realizan las primeras grabaciones, la radio capta la atención de las multitudes. Sólo la vida de los grandes intérpretes podría compararse a los azares de la música que tocaban. Y no es posible contarlo todo en un solo capítulo.

El «jazz» es la primera música popular de nuestro siglo, incluso la más popular de todas. Una vez expandida por el mundo resulta inabarcable. Por lo demás, en esos años (incluso ahora mismo) no es fácil distinguir al «jazz» de lo que no lo es pero se le parece. Grandes embaucadores tocaban al lado de los mayores genios. El «jazz» se subía a los tablados de variedades para llenarse de gemidos y de comicidad con que atraer los públicos. Nadie sabía bien —ni los propios músicos— de qué se trataba y a dónde se iba a parar. Incluso muchos de ellos se ignoraban por completo.

Para rastrear las huellas de esa música tenemos ahora que ir hasta Nueva York y Chicago. En Nueva York se realizaban las grabaciones en disco y en rollos para los organillos. Allí se presentaron la Original Dixieland Jass Band, Handy, **Waller**, el ídolo de Harlem, **Hines.** En Chicago se funda la gran orquesta de **King Oliver**, con **Armstrong**, y tocaba unos «blues» impresionantes **(Dippermouth Blues).** Los cafetines, burdeles y cabarets «defendidos» por los «gangsters» daban trabajo a gran número de músicos. En las afueras de esta ciudad aparecería el **boogie-woogie**, ritmo que llenaría los antros de toda la orilla del Mississippi, ritmo al que bailarían más de una generación.

Durante los años 20, Chicago sería la capital del Dixieland y hasta allí llegarían los más grandes músicos. Paralelamente se iba fraguando el llamado «estilo Chicago», protagonizado por jóvenes estudiantes blancos apasionados del «jazz». De mayor ambición técnica que el Dixie de los negros, esta escuela (1924-1930) incorporaría al «jazz» formas europeas y folklóricas blancas. Los más importantes solistas de este grupo fueron Bix Beiderbecke, **Benn y Goodman**, Joe Sullivan, Gene Krupa y los ya citados blancos del estilo dixie.

Un blanco, Paul Whiteman (5), más embaucador que verdadero «jazzmen», contribuiría poderosamente a la difusión de esta música gracias a algún solista contratado en alguna de sus cincuenta y pico de orquestas, como el legendario clarinetista Beiderbecke. Al lado de estas orquestas comerciales aparecieron las primeras grandes agrupaciones del verdadero «jazz»: **Duke Ellington, Benny Goodman, Count Basie, Benny Carter, Lunceford, Henderson,** que agruparín en su torno a grandes individualistas, etcétera.

Nueva York se haría la reina de la música a partir de 1926. El «jazz» se vendía, los músicos cobraban mucho y se hacían ricos y hasta caprichosos como las «vedettes» del cine. Las orquestas viajaban a Europa. En Harlem, el nuevo estilo **hot** hervía en docenas de locales, algunos tan célebres como el 101 Ranch, el Small Paradise, The Lenox Club, el Cotton Club, en donde se presentó **Ellington** en 1927, The Band Box...

Los estilos «hot», «swing», «bop», «cool» y «free»

El estilo **hot** se había impuesto y se practicaba en Harlem antes de que tuviera nombre. Era el único «jazz» que se consideraba válido. Sin embargo, todavía en 1929 el **hot** era menospreciado, cuando muchas gentes lo habían oído, por ejemplo, en las voces de **Ella Fitzgerald** y **Bessie Smith.** Una muchedumbre de bailarines y cantantes del Sur divertían a la clientela en grandes locales en que tocaban orquestas para las que valía todo.

El **hot** («caliente») se empleó como término hacia 1930 para designar obras que dejaban amplio sitio a la improvisación individual, en oposición al «jazz» **straight**, o rígido, que obligaba a seguir las partituras. En realidad, **hot** era sinónimo de buen «jazz», cálido, con buen ritmo. Aunque posteriormente el nacimiento de otros estilos, nume-

(5) Véase el capítulo 5: «La era de las grandes orquestas».

Sonny Stit.

Ella Fitzgerald.

Dixieland Jazz Band.

Teddy Edwards.

rosos, el refinamiento, complejidad y arreglos de obras hicieran que el término **hot** pasara de moda, ha servido al menos para denominar a clubs de aficionados, orquestas y hasta casas grabadoras. Se había cocido en las «jam sessions», a las que acudían músicos que habitualmente no tocaban juntos para hacerlo según su propio placer, confrontando ritmos e ideas. En cierta manera, el **hot** pasó a convertirse en **swing** debido a su feo significado en inglés ligado a la palabra «jazz». La BBC inglesa había prohibido, según parece, mencionar juntas ambas expresiones.

El **swing**, o mejor dicho, la llamada **música swing** (ya que la palabra sola era utilizada mucho antes y también para calificar al buen «jazz»), aparece en el año 1935 según unos y en el 1938 según otros. Con este estilo, grandioso, el «jazz» salía de los tabernuchos y, tocado por orquestas muy nutridas, irrumpía en teatros y salas de concierto. En realidad, el **swing** es una cualidad rítmica que aparece en todo buen «jazz». Por eso sería mejor calificar de «middle-jazz» a la generalmente llamada «era "swing"».

El gran músico de esta época fue el clarinetista y director de orquesta **Benny Goodman**, que llegó a crear una especie de «jazz» sinfónico. La guerra entre este tipo de orquestas y las de música «sweet» (dulce, fácil) fue tan dura como la mantenida, en otro orden de cosas, por las grandes orquestas **swing** y las pequeñas agrupaciones de negros. **Goodman** era pulcro, afinado, preciso. Las antiguas bandas pasaban con él a la Historia. **Goodman**, músico blanco, llevaba consigo algunos buenos elementos negros, como **Lionel Hampton**, un mago de la batería, del vibráfono, e incluso del piano. También Teddy Wilson y **Charlie Christian** trabajaron con **Goodman.**

Al lado de la orquesta de ese «rey del **swing**» aparecieron muchas otras también importantes: las de Artie Shaw, Tommy Dorsey, la Casa Loma. Y junto a éstas, con igual o superior categoría («jazzística» al menos), tres conjuntos dirigidos por músicos negros: los de **Count Basie, Duke Ellington** y **Lunceford.**

Finalmente, a esa «era del **swing**» pertenecen varios **sidemen**, hombres más o menos aislados pero de importancia capital para la historia del «jazz»: **Roy Eldridge**, Fred Moore, **Coleman Hawkins, Art Tatum, Nat «King» Cole**, Errol Garuer, **Oscar Peterson**, la cantante **Billie Holiday** y los cantantes Slim Gaillard, James Rushing y, naturalmente, **Armstrong**, el mejor de todos, el indiscutible maestro que cruza toda la historia del «jazz» como una estrella rutilante.

Pero sin escándalos, sin polémicas, sin evolución, el «jazz» no podía ni puede subsistir. Una música formada por elementos tan varios y distintos tenía que sufrir una revolución constante. En 1940, el «jazz» podía ya considerarse clásico en el sentido de estar perfectamente afianzado en la sensibilidad de las gentes, al menos de ciertas gentes. La revolución no iba ahora contra otras clases de música, sino que hervía dentro del «jazz» mismo. Y la revolución venía de Europa. El **bop** era una complicación más definitiva que ninguna otra, complicación en el ritmo, en la melodía, en la armonía. Con el nuevo estilo, el «jazz» se tornaría más completo y profundo.

Rebop, bebop, bop por fin. Parece que la palabra tiene origen español; de ¡arriba! o ¡riba!, exclamación de los músicos afrocubanos para darse ánimos. Fue una tormenta repentina y poderosa sobre los clásicos del «jazz», que automáticamente se convertían en objetos de museo. Se entabló una guerrilla áspera entre músicos blancos y músicos negros, cuyo incendio contribuían a aumentar la guerra mundial y la propia situación de inferioridad de los negros dentro de los Estados Unidos. Esta vez **Armstrong** no se adhirió al estilo, sino que protestó violentamente.

Dizzy Gillespie, Charlie Parker y **Thelonious Monk** fueron los grandes animadores del **bebop.** La audacia consistía en la disociación de la sección rítmica. A la casi perfecta sección rítmica del estilo **swing** sucedía un conjunto dinámico polirrítmico. En sus últimos tiempos, el **bop** llegaría a una armonización disonante, y el abuso de semitonos conducirá en las improvisaciones a un atonalismo ineluctable.

Gillespie y **Parker** se unieron en un club de la célebre calle neoyorquina Cincuenta y Dos, pero volvieron a separarse al cabo de algunas grabaciones juntos. Se portaban exactamente del modo opuesto a sus antecesores. Hacían una música sonámbula, olvidaban el auditorio, incluso llegaban a tocar de espaldas al mismo. Eran músicos cerebrales, duros, intransigentes. La sorpresa de sus interpretaciones era tanto mayor cuanto que

se prohibió grabar discos de 1924 a 1944. **Parker** había incluso desbancado a **Armstrong.** El fuerte ritmo de marcha que tenía el «jazz» Dixie había desaparecido por completo. Un oyente no distinguía que aquello fuera «jazz». Algo así como el aficionado a Vivaldi puesto de sopetón ante **La consagración de la primavera,** de Stravinsky.

Durante casi diez años el reinado del **bop,** confuso, insólito, fue casi total. Se dice que triunfó este estilo por la forma impensada y violenta en que surgió. Es posible. Pero también es verdad que revitalizó una música que tenía que estar siempre viva y que, en caso contrario, hubiera corrido peligro de ponerse rancia. Esa vitalidad continua y perfecta fue quizá lo que impulsó a **Parker,** medio loco ya, a grabar, sostenido por dos compañeros para que no se viniese abajo, los impresionantes **Lover Man** y **Koko,** en donde expresa la ardiente intensidad de su sufrimiento en medio de un extraño clima de serenidad. **Parker** descubrió nuevos mundos para el «jazz». **Parker,** sus colegas del **bop** y sus seguidores: **Miles Davis,** Horace Silver, **Sonny Rollins,** Bud Powell y los demás

Mas, en cierto modo, el **bop** era una continuación del estilo **hot,** del «jazz» cálido. El lirismo ha cambiado de significado, desde luego, pero la música continúa siendo calurosamente expresiva. El **cool,** surgido a partir de 1947, crea un ritmo menos complejo, pero la melodía queda suavizada. Aparece, pues, un «jazz» menos expresivo, que, al igual que los anteriores estilos, encontrará numerosos enemigos y partidarios fervientes, porque el «jazz» ha sido siempre una música de **fans** apasionados.

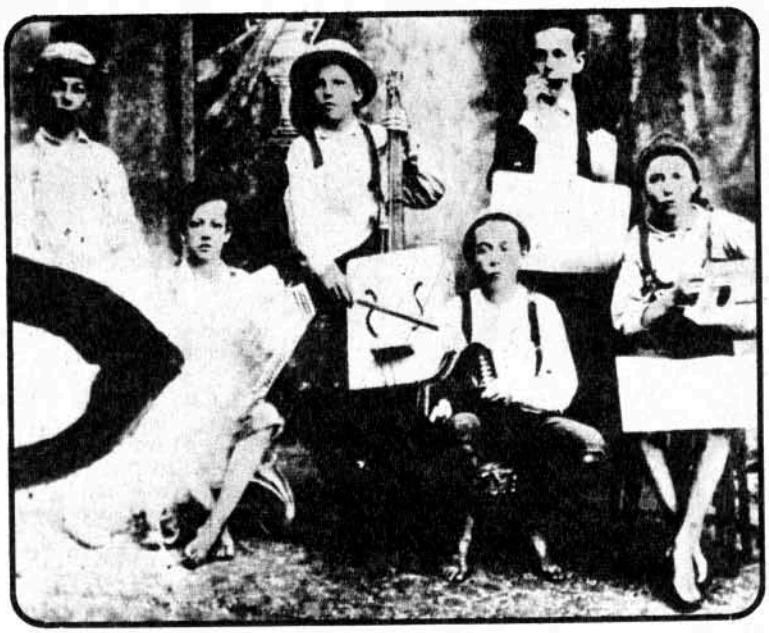
El **cool** («frío») es, sobre todo, una música blanca, interpretada por blancos. **Gerry Mulligan, Stan Getz** y **Lee Konitz** serían los grandes pioneros del movimiento. Para algunos, ese refinamiento sonoro aparecía ya en los saxos de **Parker** y **Lester Young.** También los ritmos habían sido parcialmente tomados a la orquesta de **Basie.** En todo caso, fue el golpe de gracia del **bop** dado por músicos nuevos, jóvenes, acostumbrados muchos de ellos a los estudios californianos de grabación y con una gran cultura musical.

El **cool** se prolongaría a mediados de los años 50 en el estilo **west coast,** sobre todo en reacción al **bop** interpretado aún por los músicos negros de Nueva York. El nuevo estilo respeta con escrupulosidad los arreglos convenientemente escritos y desarrollados. La improvisación no cuenta. Y si cuenta, queda empalidecida por la perfección de los arreglos, como en el caso de **John Lewis** al frente de la excelente formación Modern Jazz Quartet.

Pero después del **cool,** y como una forma nueva de **bop** (el **hard bop**), estilo que más influye en los músicos contemporáneos, apareció en 1958 el **free,** o **new jazz,** o **free music,** o **new thing,** que por todos estos nombres es conocido. Es el «jazz» de los años sesenta, y sigue siendo el de hoy. Iniciado por el romántico Ornette Coleman, el nuevo estilo tiene sus raíces en el **Parker** más complejo. El adicto al nuevo estilo es partidario de una improvisación total, de una libertad total que, por consiguiente, rechaza toda trama armónica. Desaparece incluso la continuidad rítmica. También esta vez los músicos son agresivos, en especial los negros, fuertemente preocupados por otros temas: religión, política. Ello indica que no se trata sólo de una revolución en el seno del «jazz» mismo, sino de una toma de postura más amplia como resultado de la situación de los negros en los Estados Unidos. En busca de una melodía pura sin apoyo tonal, con una sonoridad frecuentemente extrema y fea, aficionados a las posibilidades más que arriesgadas de la improvisación colectiva **(free form),** influidos ya por la música europea, ya por la oriental y nuevos temas africanos, el «jazz» moderno se encuentra en un oscuro callejón del cual nadie puede atisbar la salida. Y como dijera **Mezzrow,** aunque «el "jazz" no ha cesado de evolucionar, ha cesado de ser "jazz" el día que evolucionó demasiado».

Sea como sea, la nueva música ha ganado todos los países del mundo. Hay grandes «jazzmen» en Canadá, en Argentina, en Japón, en Australia. Los jóvenes soviéticos la escuchan clandestinamente. Las grandes orquestas viajan sin detenerse. Se han multiplicado los «hots club» y sería difícil hallar una ciudad importante de cualquier país del

Museo de «Jazz» de Nueva Orleáns.



The Razzy Dazzy Spasm.

mundo en la que no existiera alguno. La radio difunde diariamente música de «jazz». Ha pasado quizá la fiebre de los primeros tiempos y de la época dorada, pero el «jazz» forma parte de la actual cultura occidental. Y lo que es más importante, en este manantial copioso beben y se inspiran los autores e intérpretes de música **«pop»**, que en muchos casos no es otra cosa que «jazz» disfrazado, o adulterado, o revitalizado. Al igual que la música clásica en sus momentos de esplendor, el «jazz» ocupa por igual las salas de concierto y las reuniones de amigos. El gran primer latido de la música popular contemporánea bombea continuamente sangre que correrá por las venas de la sensibilidad de medio mundo.

El «jazz» en España y en Latinoamérica

Después de haber estudiado ampliamente el desarrollo del «jazz», vamos a dar, aunque sea a vuelapluma, una ligera visión de lo que ha sido y es el «jazz» en nuestro país, dividiendo estas páginas en dos grandes apartados cronológicos: antes de 1936 y después de 1936. El primer gran problema con el que ha tropezado el «jazz» en España es la falta de contactos con alguno o algunos de los numerosos «jazzmen» americanos que visitaron Europa; el hecho de que músicos como Don Byas o Sidney Bechet fijaran su residencia en Francia durante plazos más o menos largos, significó para el «jazz» francés un desarrollo muy superior al nuestro que se vio huérfano de contactos de esa importancia.

Hay que tener en cuenta, además, que para que esos contactos fructifiquen, hay que dar un amplísimo margen de tiempo y, sobre todo, dar a los músicos todas las posibilidades necesarias para que ellos puedan captar lo que aquéllos traen de nuevo, lo puedan comprender, hacer suyo y, como consecuencia, puedan crear algo autóctono dentro de ese nuevo lenguaje musical al que se enfrentan.

Un segundo problema es nuestra propia música folklórica, porque, al poder definir al «jazz» como la música folklórica evolucionada del pueblo negro americano (a pesar de la dificultad constante que presenta el definir algo que como el «jazz» es, por esencia, cambiante hasta tal punto que ni los propios músicos de «jazz» se han puesto de acuerdo en su definición) puede enfrentarse y chocar con la música folklórica propia de un país como el nuestro, cuyo folklore no sólo es rico, sino variado, y no sólo es conocido, sino que está perfectamente enraizado entre sus habitantes. Ante este hecho, el «jazz» no encuentra con facilidad un camino de penetración y, a consecuencia de ello, le cuesta muchos años, tiempo y energías el ser aceptado aun por una determinada minoría.

Un tercer problema, y no menos importante por cierto, es el económico. Los músicos españoles que quieran tocar «jazz» se encuentran ante el hecho negativo de la falta de estímulos económicos para dedicarse a él. Una música como la de «jazz» exige plena dedicación, y si se tiene que alternar con actuaciones en «boîte» de moda, clubs de juventud o recitales en fiestas patronales, donde la música interpretada es puro producto de consumo, música de «chicle», cuando llegue el momento de improvisar, de pensar en el desarrollo de temas «jazzísticos», la mente no responde, anquilosada como está al tocar música elemental, y el músico se descorazona.

No obstante todo ello, en España sí ha habido y hay «jazz», tocado por unos hombres que, si bien no son muy destacados en número, sí lo son en calidad, hasta tal punto que más de una de las figuras americanas que en estos últimos años han visitado nuestro país, han podido declarar que alguno de nuestros músicos podría tener calidad internacional a nada que se le apoyara; pero esos pocos destacados, sin apoyo moral ni económico, sin posibilidades de ningún tipo, siguen intentando tocar «jazz» a costa de penurias, a costa de pasar sueño, a costa, casi, de ser héroes. Las pocas páginas de que dispongo no me permiten reflejar esta situación más que por encima, pero cuando alguno de estos músicos se pone a contar anécdotas que les han ocurrido por tocar la música que les gusta, a veces se nos pone la carne de gallina.

Antes de 1936 los músicos españoles intere-

sados por el «jazz» y que, como ya hemos dicho más arriba, lo tocaban cuando podían y como podían, se reunían en algunas «jam-sessions», en conciertos benéficos, a los que acudía un público, si no muy numeroso, sí muy adicto y entusiasta, al que se mezclaba siempre el típico «pollo pera», característico de la época, buscando siempre nuevas sensaciones a las que poder calificar posteriormente y de modo doctoral como «algo sensacional». Pero este público diverso y heterogéneo, ¿a quién podía escuchar? Entramos aquí ya en la historia del «jazz» español, dejando constancia desde ahora que **NO EXISTE** un «jazz» español, sino música de «jazz» **TOCADA POR ESPAÑOLES.**

Muchos de los nombres de esta época causarán sorpresa, porque ante los problemas que anteriormente esbozamos, la mayor parte de ellos tuvieron que cejar en sus intentos y permitir ser absorbidos por la música ligera y comercial. Allí estaban un Miguel Ramos (entonces pianista, hoy organista cotizado en el mundo de la música moderna, y de cuya calidad musical pueden dar cuenta en Francia, donde residió muchísimos años); el saxo alto Manuel Hueso; el trompeta Andrés Moltó (uno de los pocos músicos de «jazz», que yo conozca, que ha dado Extremadura, pues nació en Villanueva de la Serena); el pianista catalán Alfredo Federico; los trombonistas Alberto Martí y Fernando García Morcillo; el batería vasco Antonio Murbiedro; el gran contrabajo Salvador Arevalillo (que posteriormente se pasaría al vibráfono, causando sensación con el cambio); el pianista y arreglador Adolfo Araco...

Pero donde hay músicos que tocan, antes o después surgen los aficionados; y éstos, formando una de las más perfectas minorías musicales que hayan existido nunca en España, se agrupan, se conocen, se reúnen para aumentar su afición y tratar de hacer cosas. Y así, estos aficionados, aparte de estar presentes en todos los conciertos e incluso de asistir a veladas intrascendentes en cualquier local nocturno para poder escuchar de vez en cuando los solos de un saxofonista, o de un trompeta, o de un pianista, se reunieron en unos clubs privados cuyo nombre se hizo pronto célebre entre los aficionados de aquellos tiempos y es hoy leyenda entre los aficionados actuales: habían nacido los «hot clubs» de Madrid y Barcelona. En este destacaba sobre manera la labor de un Carlos Casadevall, poseedor, quizá, de la más completa discoteca de «jazz» que hoy existe en España, de un Juan Lladó, de un Matas y, más adelante, de un Alfredo Papo, de un Antonio Colomer... En el Hot Club de Madrid trabajaban fuerte Franco Orgaz, Alberto Urech, Juan Pruneda, Sigfredo Rivera Hot. Estos últimos editaron una revista, «Jazz Crisis», y se reunían donde podían: en el club Castelló o en la residencia Riscal. Y a través de esta revista, verdadero boletín del club (su venta estaba prohibida), organizaron el primer referéndum del «jazz» español, y en él, en la sección de trompetas, quedó clasificado en primer lugar el que hoy día es el músico español de «jazz» más veterano de los que están en activo, amigo inmejorable de quien esto escribe, y conocedor a fondo de los secretos del «jazz»; es **Joe Moro**, que nació en Portugalete, en 1910, y que está afincado en Madrid hace ya infinidad de años.

Además de estos músicos independientes, cada uno de los cuales tocaba en orquestas distintas, había también algunos grupos que si bien no destacaban precisamente como grandes orquestas de «jazz», tenían una pequeña especialización en tocar arreglos que les permitían luego improvisar. De todos ellos conviene destacar a tres orquestas: Los Vagabundos, Los Carus Crackers (en la que tocaba el ya citado Miguel Ramos) y la de Nick Fusli. Sin embargo, conviene resaltar que un gran problema con el que se enfrentaron músicos y aficionados era que, si bien se podían encontrar buenos instrumentistas de «jazz» no abundaban precisamente los arregladores, por lo que se perdía lamentablemente una gran oportunidad de escuchar buena música.

Después de 1936, y superada la época que vino tras la guerra civil, surgieron una serie de nuevos músicos que iban a preparar el camino a la actual generación de jóvenes «jazzmen»; aparecen, además, unos críticos que van a hacer todo lo posible para orientar a la incipiente afición, basados en la gran amplitud de sus conocimientos: nombres como Alfredo Papo (conocido en media Eu-

José Antonio Baselga.

Miguel Ramos.

Tete Montoliú.

José Alfonso Cortés.

ropa), Alberto Mallofré, Juan Pruneda, Antonio Tendes (quizá, el de más acusada personalidad de todos ellos) van a hacer posible una reactivación lógica, pensada, explicada de nuestra música.

Con ellos (a excepción de Pruneda, los demás son catalanes), y de la mano de los músicos que vinieron a actuar, Barcelona va a experimentar un auge «jazzístico» extraordinario. Don Byas, Benny Carter, Chet Baker, Lou Bennett, Kenny Drew, Stephane Grappelly, y las orquestas de Count Basie y Lionel Haampton en los célebres conciertos del cine Windsor, permitirán que una serie de músicos, bien en programas de radio o en las sesiones, célebres, del Saratoga puedan tocar y progresar.

Y así, los trompetas Arturo Fornés, José Puertas, Ricardo Rovira y José Ribalta; los saxofonistas Salvador Font, Pocholo, Sebastián Albalat y Adolfo Ventas; el legendario batería José Farreras (uno de los hombres a quienes más debe el «jazz» español, figura conocida, respetada y querida y, quizá, el músico español de «jazz» de mayor celebridad del país); el también batería Antonio Bardají, «Chispa»; los pianistas Damián Cots, Pedro Masmitjá y el vasco Azarola (gordo y de enorme técnica, que a veces salía al escenario llevando él mismo el piano); el contrabajo Sebastián Morera; el trombón José Valero; el guitarra José Ballester... y las orquestas de Rovira y Jaime Camino.

Junto a los clubs que van surgiendo (Jamboree Jazz Cava, en la plaza Real, de Barcelona, Whisky Gin, Whisky Jazz y Bourbon Street, en Madrid) y de los creados a imagen y semejanza de los antiguos «hot clubs» (de los cuales uno de los más destacados era el Club de Ritmo, de Granollers), aparecen más músicos y más aficionados, sobre todo en Barcelona y localidades cercanas a ella; y así, por ejemplo, en Mataró se llegó a organizar una serie de bailes animados por una orquesta sinfónica de «jazz», formada por cuarenta profesores, y sirva también como ejemplo el hecho de que entre los estudiantes que iban a Santa Fe para hacer los cursillos de Milicias Universitarias se crearon dos quintetos aficionados de «jazz», uno de los cuales, llamado el Lirio Campestre, contaba con el que posteriormente sería gran guitarra Jorge Pérez.

En la actualidad, nos encontramos con un amplio plantel de músicos que pueden tocar «jazz» a nada que tuvieran oportunidad de hacerlo. Todos ellos siguen capitaneados por el ya citado Joe Moro (que sigue en plena forma, demostrando su dominio del fraseo, una de las características más difíciles del «jazz») y del también trompeta José Luis Medrano, que es uno de los músicos españoles con más posibilidades para tocar «jazz»; en la cuerda de los saxos altos encontramos nombres como el de Rodrigo Jiménez (actualmente trabajando en Suiza en una fábrica de acordeones, en el puesto de técnico musical, con la difícil misión de comprobar la afinación de estos instrumentos), el del catalán Ricardo Roda (de sonido brillante y profundo, dominador también del saxo tenor y barítono de la flauta), y el de Wladimiro Bas (natural de Bilbao, donde nació en 1929; uno de los músicos más inteligentes y, a la vez, más preparados intelectualmente del país, único español que ha ido como invitado al Festival Internacional de Jazz de Newport, y que podrá dar una gran sorpresa en cuanto tenga oportunidad de tocar con una rítmica de calidad y sin agobios; domina también el clarinete y el clarinete bajo). Otro saxofonista es Pedro Iturralde, natural de Falces, Navarra, donde nació en 1929, figura muy popular y conocida, creador del **jazz flamenco**, con el que se presentó en el Festival de Jazz de Berlín, y un auténtico hombre-orquesta, puesto que domina toda la cuerda de saxos, el piano, la guitarra, el violín, la flauta, etcétera. Si hablamos al principio de las tradiciones folklóricas españolas que hacían tan difícil la penetración en nuestro país del «jazz», hemos de citar ahora otra tradición: la tradición pianística española, que es la que ha aportado en nuestros días, además de la figura de Tete Montoliú, a cuatro elementos jóvenes y muy interesantes: Juan Carlos Calderón, natural de Santander, donde nació en 1938, el mejor arreglador español de «jazz» y hombre del que se pueden esperar cosas inmejorables, algunas de las cuales las está brindando ya bien en sus conciertos en la Universidad, al frente de su cuarteto, o bien en bandas sonoras cinema-

tográficas (al respecto merece citarse la música de la película **La sombra del girasol,** que es uno de los más avanzados e interesantes ensayos de «jazz» hechos en España); Manuel Gas, barcelonés, estupendo pianista, de técnica muy completa y pulsación segura, aunque ahora esté derivando hacia el órgano; Ricardo Miralles, totalmente dedicado últimamente a la composición y al arreglo, pero de cuya seguridad y dominio armónico se deben esperar resultados sorprendentes y, por último, Rafael Ferro, que en el poco tiempo que pudo dedicar al «jazz» demostró unas buenas posibilidades. Carlos Casasnovas (nacido en 1933), y el santanderino José Luis García, son los dos contrabajos de que «orgullosamente» podemos disponer con unas ciertas garantías, y Manuel Bolao es el guitarra catalán más interesante en este terreno, a pesar de que hace tiempo ha prescindido de su dedicación al «jazz». Los baterías de que dispone el «jazz» español comienzan con Ramón Farrán, ahora dedicado por completo a su labor de arreglador, pero antaño, propietario de un club de «jazz» en Palma de Mallorca, y que es, sin duda, el mejor especialista español en este terreno; Enrique Llácer, «Regolí», natural de Alcoy, donde nació en 1934, es la técnica hecha batería, hombre completo, pero al que le falta poderse dedicar plenamente a nuestra música, y Pepe Sánchez, el más joven de todos, con un sabor «beat» en sus intervenciones; caso aparte merece Pepe Nieto, mucho más a gusto cuanto más avanzado sea el «jazz» que toque, como lo ha demostrado infinidad de veces, formando parte del cuarteto de J. C. Calderón, es, a la vez, uno de los mejores arregladores españoles y uno de los músicos más inteligentes de que disponemos.

Si muchos de estos músicos se pudieran únicamente dedicar al «jazz», el panorama español sería mucho más brillante, pero como la mayor parte de ellos tiene que refugiarse en las grabaciones, arreglos o participación en otro tipo de orquestas (caso sintomático es el de Carlos Casasnovas, Enrique Llácer «Regolí» y el trombonista onubense José Chenoll, que forman parte de la Orquesta Nacional), es escaso el tiempo que le pueden dedicar al «jazz».

Además, a falta de estos estímulos económicos, están los estímulos morales, la falta de consideración, el escaso interés de las empresas por potenciar una música que posee la rara cualidad de que una vez se aficiona uno a ella no se abandona en toda la vida. ¿Cuántos clubs de «jazz» sobreviven en España? Muy pocos. Parece que Jamboree se va a volver a poner en marcha; en Madrid, de los tres que existían hace un par de años (Whisky Jazz, Bourbon Street y Chelsea) sólo quedan los dos primeros; en Bilbao se mantiene el Bluesville, pero su programación «jazzística» es intermitente; en la España insular, Estudio 7 funciona los veranos en Palma de Mallorca, y el Half Note sólo duró año y medio en Las Palmas de Gran Canaria. Es indudable, no obstante, que la juventud española, al menos la universitaria, se va interesando por el «jazz»; en muchos Colegios Mayores se organizan festivales (al respecto es modelo el que todos los años organiza en noviembre el Colegio Mayor Pío XII, de Madrid), charlas, presentación de discos, conciertos; junto al ya cuajado Festival de Jazz de Barcelona destaca el Festival de Jazz Aficionado de San Sebastián, y grupos «amateurs» españoles han paseado su música por Europa e incluso (caso del grupo Play Hot Jazz) han obtenido premios en festivales internacionales.

También es cada vez mayor su difusión a través de la prensa y de la radio; las secciones semanales dedicadas al «jazz» aumentan, lentamente, pero aumentan: en las revistas **Destino, Cine en 7 Días, Imagen y Sonido, Disco-Show,** se encuentra información puntual y veraz. Las radios ya permiten escuchar varios programas de «jazz», e incluso hay una emisora en Madrid (Radio Popular) que emite media hora diaria de nuestra música. Todo esto hace esperar que el porvenir sea más halagüeño, pues ya parece que se va conociendo la existencia de una música que es el «jazz», y cuanto más se conozca una cosa, más posibilidades hay de que ésta sea mejor. Entonces, gente que ahora no encuentra sitio donde tocar «jazz» o donde cantarlo (caso de la estupenda Elia Fleta), podrá dedicarse a ello, y nuestra música arraigará en España de una vez y para siempre.

Juan Carlos Calderón.

Miles Davis.

John Coltrane.

temente caóticos, un discurso musical, sonido legato interrumpido por inesperados sobresaltos, una audacia armónica más extremada que la de McLean y una gran ambigüedad del material temático.

Finalmente, y dentro del capítulo de pianistas, encontramos el caso aislado de Cecil Taylor, un músico incluso anterior a Ornette Coleman y que desde finales de los años 50 investiga sin cesar nuevas posibilidades temáticas, y sobre todo rítmicas, más que armónicas. El piano es para él como un instrumento de percusión en el que, a pesar de un acompañamiento tonal, Taylor parte aventuradamente para explorar el mundo de la atonalidad. Sus notas no dependen del acompañamiento y adquieren de esta manera un valor absoluto dentro del discurso musical. El campo de la música atonal no desemboca necesariamente en el **free-jazz**, pero la influencia de Taylor sobre los pianistas de **free** es suficientemente clara como para que deba ser mencionada aquí.

Todo, pues, empezó poco más o menos así. Hoy, los músicos que tocan «jazz» libre son legión. Y tan numerosos como los músicos son los estilos, aunque no sea muy ajustada la palabra. Todos se encuentran agrupados bajo una misma llamémosla idea: **freedom**, a la que cada intérprete da su personal y característico toque.

Entre los numerosos militantes de la nueva música, hemos seleccionado a continuación los nombres más importantes por su fuerte personalidad creadora y por el evidente interés que sus investigaciones musicales ofrecen. Encontramos, pues, a los saxofonistas Archie Shepp, Albert Ayler, Marion Brown, John Gilmore, Steve Lacy, Jimmy Lyons, Steve Marcus, Pharaoh Sanders, Gato Barbieri y John Tchicai; a los trompetistas Jacques Coursil, Don Ellis, Don Ayler y Mike Mantler; a los trombonistas Roswell Rudd y Grachan Moncur III; a los pianistas Paul y Carla Bley y Sun Ra; a los contrabajistas Eddie Gomez, Alan Silva, David Izenzon, Charlie Haden, Henry Grimes y Gary Peacock; a los baterías Ed Blackwell, Sunny Murray, Billy Higgins y Raschied Ali; y, por fin, al vibrafonista Bobby Hutcherson.

Si bien, es difícil intentar definir el estilo de estos músicos, ya que, como se ha dicho antes, cada uno tiene un toque personal que desafía toda clasificación, se puede, sin embargo, apuntar en todos ellos una serie de constantes que, aunque parcialmente anticipadas, detallamos juntas a continuación, a modo de resumen.

El músico **free** (libre) es, pues, partidario de la improvisación total. Su libertad es, de hecho, la negación de cualquier trama armónica y, llegando al límite (a menudo alcanzado), la negación de material temático. De todas formas, cuando existe, por alguna casualidad, un tema de base, las improvisaciones de los solistas que siguen la expresión de dicho elemento melódico inicial no tienen con el mismo más que una relación de pura contigüidad.

También es patente su oposición a la menor continuidad rítmica. Como consecuencia de esto, los acompañantes habituales acaban transformándose en solistas de igual importancia que los demás instrumentistas del grupo. Por otra parte, apuntemos que el atematismo y la inutilidad de soporte armónico traen como otra consecuencia, en la mayoría de los casos, la ausencia de piano en los dos grupos, ya que tradicionalmente el papel de este instrumento es el de dar los acordes de base de una pieza.

Finalmente, en materia de sonoridad, la arrolladora tendencia de ruptura con todo lo anterior es también la causa de que todos los instrumentistas hayan desechado de forma radical las sonoridades «clásicas» o, al menos, «habituales» de sus respectivos instrumentos, con lo cual el sorprendido oyente no iniciado difícilmente consigue a la escucha de un disco de, por ejemplo, Albert Ayler o Pharaoh Sanders, distinguir el saxo-alto de la trompeta, o viceversa.

Especialmente, los saxofonistas-tenores, gracias a la flexibilidad y maleabilidad del instrumento, consiguen obtener efectos de chirridos, ruidos diversos, un vibrato hipertrofiado, así como la emisión simultánea de varias notas. En estos casos, la materia sonora pasa al primer plano como producto de un expresionismo exacerbado. Otros instrumentistas, como Archie Shepp, partidarios de una sonoridad espesa y áspera, consiguen un toque casi «tradicional» que por su anacronismo sirve prácticamente de elemento sorpresa.

En cuanto a los baterías, liberados de la

responsabilidad de cuidar la continuidad del ritmo de base, se transforman en solistas virtualmente melódicos sobre el mismo plano de los otros instrumentistas (piano, si lo hay, metal, etcétera). Por otra parte, la tendencia cada vez más importante de estos instrumentistas es la de adaptar a su juego ritmos primitivos africanos o, más bien, la idea de estos ritmos, que ellos mismos transforman a su gusto, dándoles más o menos complejidad, entrecruzándolos o yuxtaponiéndoles según su libre criterio; y todo ello, al lado o por encima del discurso musical de los solistas melódicos.

Es necesario recordar aquí que la evolución del «jazz» de nuestros días y la aparición del movimiento **free-jazz**, propiamente dicho, van indisolublemente unidas a toda una serie de fenómenos políticos, raciales, económicos y sociales, básicamente americanos. En realidad, quitando los teóricos en sentido estrictamente musical y los pocos músicos (por supuesto, blancos en su mayoría) que continuamente investigan nuevas fórmulas y nuevas sensaciones auditivas, o las experiencias que algunos tachan de comerciales de un Miles Davis en su nueva y reciente etapa (aunque, a pesar de todo, sigue siendo el trompetista genial de nuestra época), en la mayoría de los casos, la creciente politización de la música de los negros vanguardistas por sus mismos creadores y la tendencia al «africanismo», como un «leit-motiv» o «slogan», junto a los «black is beautiful» («lo negro es hermoso»), o «el volver a las raíces»... solamente es un reflejo de la actual inquietud de los intelectuales de color.

En conclusión, el nacimiento del **free-jazz**, con las controversias que provoca, la agresividad de los músicos negros que representan esta tendencia, la importancia que conceden a sus preocupaciones extramusicales (sean filosóficas, religiosas o políticas) y su rechazo de ciertos elementos característicos del «jazz», todo ello unido a una exasperación de principios, por ejemplo, la improvisación, aprovechando cuanto ésta tiene de aleatorio, todo ello indica que no nos encontramos solamente ante una revolución de tipo musical, sino ante un eco de la situación racial y política de los Estados Unidos, lo cual explica la violencia, el desorden y la anarquía aparentes, la voluntad de destrucción y la diversidad que caracterizan al **free-jazz.**

Podría esto quedarse en simple «moda», producto de un momento histórico-sociológico del pueblo negro americano. Sin embargo, por encima de todo ello está el espíritu universal artístico de nuestra década, y la lección del «jazz» de hoy y del mañana inmediato, cualesquiera sean sus causas, tiene que dar, sin duda alguna, resultados musicales muy interesantes.

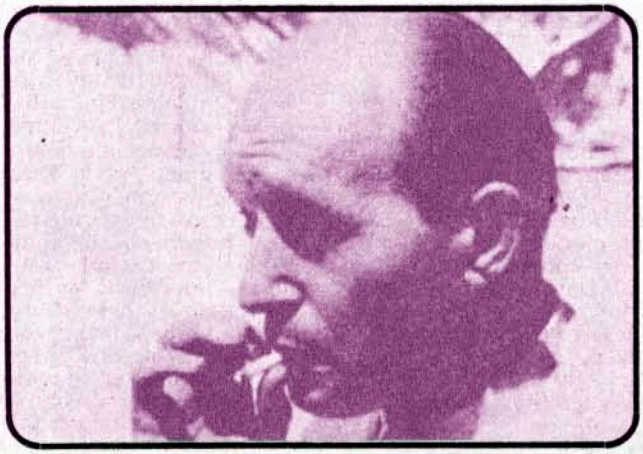
Los otros, la retaguardia

En este increíble nudo de carreteras musicales que es el **free-jazz**, y en el que cada una de ellas se encuentra ocupada por un músico distinto, sería una falta inexcusable, antes de cerrar estas páginas sobre el «jazz» de hoy, no mencionar, al menos, los nombres de toda una serie de músicos que pertenecen plenamente al «jazz» actual y que hacen una música no solamente de excelente calidad, sino también con gran potencial para el futuro.

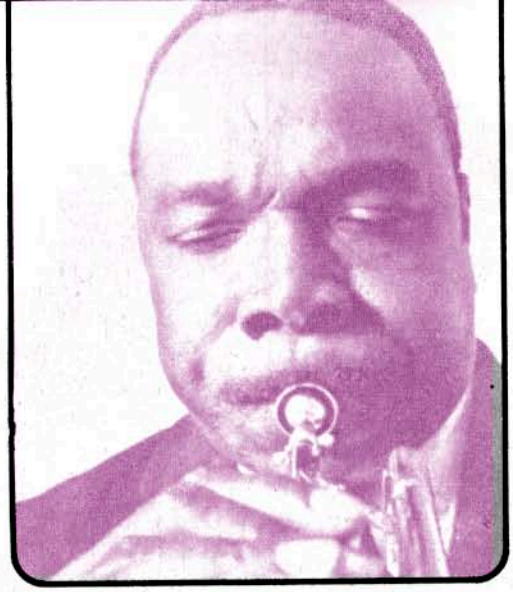
Son músicos que, si bien no pueden catalogarse dentro del movimiento **free**, han cogido de esta tendencia lo que les convenía, en mayor o menor cantidad, y han puesto el resto, es decir, la mayor parte, de su profundo conocimiento de todos los elementos del «jazz» moderno «clásico» y de su innegable fuerte personalidad. En la situación presente podrían compararse a una especie de «retaguardia» que se queda en la base de operaciones como contingente de seguridad por si los francotiradores que andan sueltos por ahí se pierden.

Entre esta retaguardia de músicos actuales, y siempre dejando por sobreentendidos a Davis, Monk, Mingus y Coltrane, y a los siempre renovados y activos grupos de Horace Silver, Art Blakey y Cannonball Adderley, podemos apuntar los nombres de solistas de primera fila, como los de los saxofonistas Wayne Shorter, Charles Lloyd, Joe Henderson, Phil Woods, Joe Farrel y Bennie Maupin; los trompetistas Freddie Hubbard, Lee Morgan, Woody Shaw y Charles Tolliver; los pianistas McCoy Tyner, Herbie Hancock, Andrew Hill, Cedar Walton, Bobby Timmons, Harold Mabern y Winton Kelly; los contrabajistas Ron Carter, Bob Cranshaw, Major Holley, Jymmie Merritt, Sam Jones y Buster Williams; y los baterías Elvin Jones, Joe Chambers, Mickey Rocker y Jack de Johnette.

Esta lista no puede ni debe ser exhaustiva; sólo pretende dar un breve muestrario de aquellos jóvenes músicos de la actual generación que son continuadores más directos del «jazz» de los años 60, ya repudiado por los músicos **free**, y que sirven de puente entre este «jazz» y aquél. El interés de su mú-



Charlie Byrd.



Thad Jones.

sica no puede tampoco ser menor que el de la «nueva cosa».

Por esta razón, y tanto para una tendencia «jazzística» como para otra, es todavía demasiado pronto para establecer resultados y menos analizarlos. Estamos en pleno período de creación, de tanteos, de investigación; en una época indecisa de profundas y violentas transformaciones. El «jazz» de hoy se parece un poco a un cohete no dirigido, pero que de todas maneras siguiese su rumbo propio y que hubiese estallado de pronto en todas direcciones.

En el momento presente, parece que todos los días están ocurriendo un sinfín de cosas, algunas fabulosas, otras extrañas y, en definitiva, interesantísimas todas. Como resultado de esta intensa actividad, de la ebullición que nos rodea y también por la misma razón que resulta difícil, cuando uno se encuentra metido dentro de una selva, contar los árboles o distinguir sus especies, nos vemos en este punto de la historia de la música del «jazz» totalmente desprovistos de perspectiva hacia el futuro, por muy inmediato que éste sea.

Resulta poco más o menos imposible adivinar qué valores musicales tendrán una importancia a largo plazo, separar los granos de la paja, saber con absoluta certeza cuál de las múltiples direcciones musicales tomadas por los no menos múltiples músicos creadores del «jazz» actual acabará un día por revelarse como la buena, la verdadera, o cuál de estos músicos creadores terminará algún día siendo realmente figura de talla.

Solamente es posible hacer esto, y no de una manera absoluta, con el pasado reciente, en el que hasta ahora y de una forma realmente concreta, la gigantesca figura de John Coltrane ha dejado un mensaje musical de tal amplitud (como en su tiempo hiciera Charlie Parker) que los «jazzmen» de su generación y todos los que vienen detrás de él (incluidos los adeptos al **free**) tardarán todavía muchos años en analizarlos y aprovecharlo plenamente.

Coltrane fue el músico que realmente consiguió durante su vida dar a la música del pueblo negro americano (y, de rebote, al «jazz» universal) una categoría y una altura musical totales en el pleno sentido de esta palabra. Música negra, hecha por un músico negro, con todos los problemas, las esperanzas y las inquietudes de su pueblo, pero con un mensaje universal, el de la música.

Algunos piensan que de haber vivido hoy (murió el 17 de julio de 1967), John Coltrane se estaría paseando por el **free-jazz** tan cómodamente como cualquiera de nosotros descalzo por la moqueta de nuestra casa. Pero nadie sino él podría decir que seguía exactamente la misma línea anárquica que los demás, aunque él mismo los protegía, los lanzaba, grababa con algunos de ellos o supervisaba algunas de sus grabaciones. Quizá su camino fuera otro.

A pesar de que fue, de hecho, el único jefe de escuela de los años 60 y de que todos los músicos, en su mayoría saxofonistas, se encontraran, y se encuentran, bajo su influencia, Coltrane no los acompañó ni tampoco intentó realmente que le siguieran en su camino; dejó que se fueran, quedándose solitario, pero no por ello detrás.

Coltrane tenía los pies demasiado bien colocados sobre la tierra firme, como dijo algún músico; conocía demasiado bien sus bases, las apreciaba, las tenía verdadero apego como para abandonarlas de pronto y saltar a la aventura al igual que otros, sin saber a dónde ir y olvidando de dónde venía. ¿Quién sabe si, en el fondo, no tenía cierto miedo a dar ese salto? De todas formas, sea lo que fuere, Coltrane poseía eso que ninguno de los demás tiene: genio; y, probablemente, sabía mejor que nadie a dónde quería ir. Nos quedaremos sin saberlo.

Ya que el «jazz» sigue siendo una música, un arte que vive, respira, cambia sin cesar, y todo ello con increíble intensidad, acabará por hacerse evidente que todos los libros que se escriban sobre música de «jazz» deberían estar confeccionados de forma que quedarán abiertos al final... Como esto no es posible físicamente hablando, la única solución es que estas páginas, que servirán de cierre a la música de «jazz» no sean una conclusión propiamente dicha, sino que, tras un intento de retratar de forma puramente descriptiva el fenómeno musical del «jazz» en la actualidad, dejen al final flotar en el aire un hermoso y multicolor signo de interrogación, cuya tonalidad definitiva irá, poco a poco, materializándose en los años que vienen.

El aparente pero en el fondo apasionante caos musical que reina hoy día, será mañana el trampolín que los músicos de la generación siguiente aprovecharán para lanzar su música, el nuevo «jazz», hoy todavía en estado embrionario. No cabe duda que produce cierta emoción el pensar que podremos muy pronto quizá ser testigos de ello.

Esta es también la razón por la cual esta última sección de las dedicadas al «jazz» no puede ni debe cerrarse con la palabra fin.

ARMSTRONG, Louis (1900-1971).—Nacido en Nueva Orleáns, Satchmo (o Pops), aprendió a tocar la trompeta en un reformatorio. A los catorce años trabajaba en los cabarets de Storyville. Cerrado el barrio, lo contratan en los barcos del Mississippi hasta que Oliver lo llama para su orquesta de Chicago. A partir de 1929 su nombre comienza a ser internacionalmente conocido. Cinco años más tarde realizaría su primer viaje a Europa (Inglaterra, Escandinavia y Francia). Al frente de orquestas propias, en las que han figurado los más grandes músicos del «jazz», ha recorrido medio mundo y grabado innumerables discos de todos los géneros. Incluso ha tocado y grabado con Crosby, Sinatra, Bernstein y canciones «pop»: **La vie en rose, C'est si bon, Hello, Dolly!** y disco de oro en 1964... Improvisador genial, gran intérprete del «blues» vocal, es la figura máxima del «jazz» de la primera mitad del siglo. Sus conciertos en Newport (1957-1961) le dotaron de una aureola heroica. La discografía de Armstrong es amplísima, unos dos mil quinientos títulos; se destacan las numerosas grabaciones de «blues»: **Cornet Shop Suey** (1925), **Tight like this** (1928), **2 : 19 Blues** (1939). Ha participado también en una treintena de películas.

BARBER, Chris (1930).—Trombonista inglés, una de las personalidades más interesantes del «jazz» europeo. Comenzó trabajando en varias bandas, incluso con una de «skiffle», en la que también figuraba Lonnie Donegan (1950). Fue uno de los máximos divulgadores del «jazz» tradicional en Europa. Su mayor éxito fue la **Petite fleur,** escrita por Bechet en París en 1952. Lo curioso es que Barber no participó en la grabación de este disco; el solo es de su clarinetista Monty Sunshine. Sería disco de oro de 1959. Otro título, esta vez suyo, es **There'll be a hot time in the old town tonight.**

BASIE, William Bill, Count (1904).—Pianista, organista, compositor y director de orquesta. Se inició en una compañía de cómicos, acompañando a las cantantes B. y C. Smith. En 1936 forma orquesta propia y graba los primeros discos. Con la de Ellington, será considerada la mejor desde 1937. Entre los dieciséis músicos han figurado grandes solistas. Especialista en «blues» de tempo lento, Basie rechaza los ritmos delirantes y complejos. Sus mejores grabaciones son: **Shoe Shie Swing** (1936), **Basie Blues** (1942) y **Shiny Stockings** (1955).

BECHET, Sidney (1897-1959).—Clarinetista, saxo, compositor y director. Después de trabajar tres años con Oliver en Nueva Orleáns, se establece en Chicago. En 1919 viaja a Europa. Después de haber trabajado en una tintorería, reaparece en 1938 y graba con todos los grandes. Con Armstrong, es el máximo representante del estilo Nueva Orleáns. Pasó en Francia, donde murió, los últimos años de su vida.**Maple Leaf rag** (1932), **Blues in third** (1940), **Les Oignions** (disco de oro en 1952) y **Temperamental** (1954). Autor de **Pequeña Flor** (1952), entre otras piezas.

BEIDERBECKE, Leon Bix (1903-1931).—Trompetista y pianista. Apasionado muy pronto por el «jazz», las necesidades económicas le obligan a trabajar en grandes orquestas de baile. Fue el primer músico blanco que desarrollara el puro «jazz dixie» y en este sentido influyó mucho en sus sucesores. Murió alcoholizado. **Jazz me blues, Sorry, China boy, In a mist** (al piano), etcétera.

BELLSON, Louis Balassoni (1924).—Batería, trabajó en muchas de las mejores orques-

Louis Armstrong.

«ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA "POP"». Capítulo II

DICCIONARIO: «LOS GRANDES DEL "JAZZ"»

Count Basie.

Art Blakey.

tas: Goodman, Dorsey, Krupa, James y Ellington. Exuberante y con una técnica de virtuoso, está considerado como uno de los mejores rítmicos. También es autor y arreglador.

BENNETT, Louis, Lou (1926).—Organista desde 1956, se instala en París en 1960 y pronto se convierte en uno de los «jazzmen» más admirados del Viejo Continente. Toca el Hammond como un conjunto polifónico, consiguiendo una sonoridad vibrante y espectacular, rota, amplísima. En la actualidad es uno de los músicos de «jazz» que más discos vende. Algunos éxitos suyos son **Brother Daniel, Enfin** y **Pentecostal feeling,** de 1965.

BERRY, Chuck (Leon) (1910-1940).—Saxo-tenor. Toca en Nueva York, con Carter, Henderson y, más tarde, con Basie, y es invitado a numerosas grabaciones. Con Hawkins y Young fue el más grande tenor anterior a 1940. Gran experto en «swing», tocaba con sonoridad dulce y emocionante. **Limehouse blues** (1937).

BLAKEY, Art, también llamado ABDULLAH IBN BUHAINA (1919).—Batería negro. En 1955 funda el célebre quinteto Jazz Messengers, con el que durante más de diez años actúa en el mundo entero y participa en algunos films franceses, como **Les liaisons dangereuses** (1959). De fuerte sonoridad, seguidor de lo afrocubano, ha grabado **Nica's dream** y el famoso **Night in Tunisia.**

BILK, Acker (1927).—Clarinetista inglés. Hacia 1955 funda un grupo que consigue gran audiencia en varios países europeos. Vestidos con trajes a rayas y tocados con sombreros hongos, los músicos oscilan entre el humor y el «jazz» tradicional. Después de ser muy oído su **Summerset,** alcanzó un éxito considerable con **Stranger on a shore,** que estuvo un año entero en las listas (1962) y fue disco de oro.

BROWN, Ray (Raymond Matthews) (1926). Contrabajista, uno de los mejores de la historia del «jazz». Acompañó y estuvo casado con Ella Fitzgerald. Su maestría consiste precisamente en los acompañamientos de solistas. Ha grabado con Gillespie, Peterson, etcétera: **Thumbstrings** y **You look good to me,** en 1964.

BROWN, Clifford (1930-1956).—Trompetista negro. Se hizo célebre a partir de 1954, en que formó un quinteto junto a Max Roach, pero muy pronto moriría en accidente de auto. Figura importante del «post-bop», músico velocísimo y neto, pero también lento y lírico, grabó **Clifford's Axe** y **George's dilemma.**

BYAS, Don (Carlos Wesley) (1912).—Saxofonista americano, trabajó con Basie, Hampton y muchos otros. Desde mediados de los 40 se instala en Europa. Impresionante improvisador, ha influido muchísimo en los «jazzmen» contemporáneos. Su maestría al saxo-tenor se advierte, sobre todo, en las baladas lentas. **Sugar, Billie's bounce.**

CANDIDO CAMERO (1921).—Percusionista cubano. Se establece en 1952 en Nueva York y toca con Gillespie, Kenton, Parker, etcétera, y con los cubanos Tito Puente, Machito y Joe Loco. Golpea con las manos y construye solos de gran fuerza y nostalgia africanas. **Wheatleigh Hall** (1960).

CLAYTON, Buck (Wilbur) (1911).—Trompetista. Después de tocar con numerosas orquestas y en lugares muy distintos (Shangai, Los Angeles, Francia), forma un pequeño grupo, con el que viaja por Europa. Se caracteriza por la dulzura de su sonoridad, típica del «middle-jazz», y el «swing» lleno de vitalidad. **Fiesta in blue** (1941), **Sugar** (1959).

COLE, Nat King (Nathaniel Adams) (1917-1965).—Pianista y cantante. En 1936 dirigía una orquesta de revista. Trabaja luego como solista de piano y, más tarde, al frente de un trío. A partir de 1946 abandona casi por completo el «jazz» para dedicarse a la canción ligera, en la que llegaría a ser gran divo por los años 50, sobre todo en interpretaciones de música sudamericana. Como «jazzman», sus mejores obras son **Sweet Lorraine** (1940) y **Body and soul** (1946). Se calcula que vendió unos 60 millones de discos; tuvo cuatro de oro.

COLEMAN, Ornette (1930).—Saxo-alto, iniciador del estilo «free». Músico revolucionario, ha obtenido pocos éxitos, pese a haber grabado más de una docena de microsurcos. Siguiendo criterios puramente emocionales, ha revolucionado el «jazz» moderno. Es uno de los «grandes» de la actualidad, tocando casi siempre en trío. **The blessing** (1959), **Free jazz** (1960), **European echoes** (1965).

COLTRANE, John (William) (1926).—Saxofonista (alto y soprano) de vida agitada. Ha tocado con casi todos los «jazzmen» modernos. Poco lírico, reiterativo y obsesionante, aprovecha para su música temas folklóricos y orientales e indios. Es el saxo más importante de la última década, original, creador, de sonoridad riquísima y variada. **My favorite things** (1960), **India** (1961), **Africa** (1962), **A love supreme** (1964).

CHRISTIAN, Charlie (1919-1942).—Guitarrista. Colabora con Goodman y Hampton. Aunque murió muy joven, se le considera el mejor guitarrista de «jazz», siendo de los primeros en utilizar la eléctrica. Improvisador de gran imaginación, fue uno de los creadores del estilo «bop». Alcanzó en vida una gran popularidad. **Charlie's Choice** (1941), **Stompin'at the Savoy** (1941).

DAVIS, Miles (Dewey) (1926).—Trompetista. Comienza su carrera con Parker, su descubridor. En 1948 forma una orquesta propia de diez músicos, que obtiene grandes éxitos. Desde 1950 trabaja y graba solo o con pequeñas agrupaciones, siendo considerado el mejor trompetista de la época, junto a Gillespie. Davis combina la audacia del estilo «bop» con el lirismo de los primitivos, sobre todo cuando toca con sordina. Es suave, dulce, tierno. **Israel** (1947), **Miles ahead** (1957), **Sketches of Spain (Concierto de Aranjuez)** y **Flamenco Sketches** (1957).

DESMOND, Paul (Breitenfeld) (1924).—Saxofonista americano, considerado uno de los mejores altistas blancos. De estilo elegante y melodioso, ha trabajado sobre todo con Brubeck y Getz. Es autor de una conocida pieza: **Take five**, y ha grabado muchísimas otras.

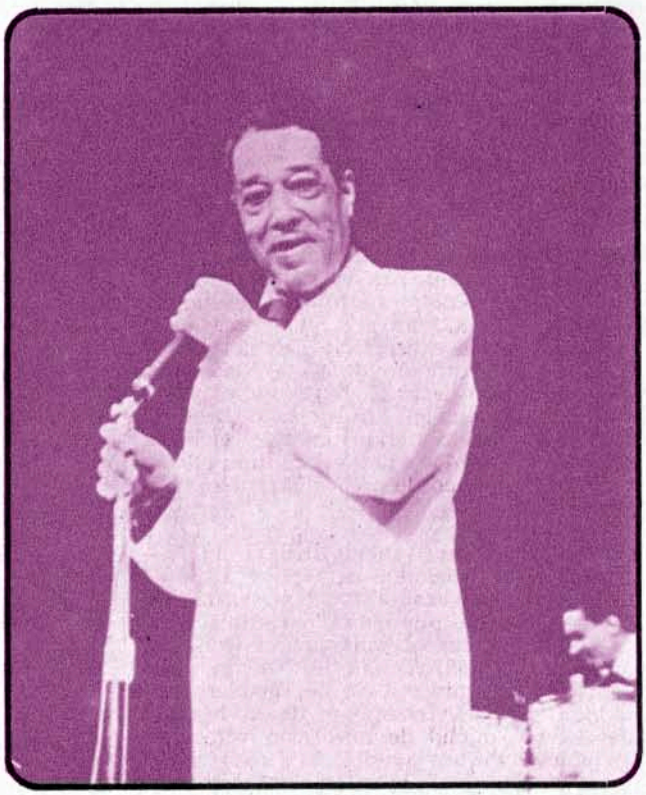
DODDS, Johnny (1892-1940).—Clarinetista, uno de los mejores del Nueva Orleáns. Trabajó casi siempre en Chicago. Músico enérgico, incluso violento, fue maestro de los clarinetistas posteriores, sobre todo en el «blues». **Gut Bucket blues** (1925) y **Weary blues** (1927), ambos con Armstrong.

DOGGET, Bill (William Ballard) (1916).—Pianista, organista y arreglador americano. Después de acompañar a la Fitzgerald y a otros solistas, forma una pequeña orquesta de baile de gran éxito, en donde se aúnan el «swing» y el buen humor. Su **Honky tonk** (1956) alcanzó ventas superiores a los dos millones. Más tarde grabaría muchos discos de «rhythm & blues» como **Hold it** y **Fatso** (1964), conocidos y cercanos al «pop».

Paul Desmond.

J. J. Johnson y Kai Windging.

Duke Ellington.



Ella Fitzgerald.

DOLPHY, Eric (1928-1964).—Virtuoso del clarinete, la flauta y los saxos, compañero de Mingus y Coltrane. Original improvisador, audaz, anárquico, extraño, es uno de los máximos representantes del «free jazz». **The Prophet, Music Matador** (1963) y **Out to lunch** (1964).

ELDRIDGE, Roy (David) (1911).—Trompetista, cantante y director de orquesta. Músico de espectaculares solos, aficionado a los agudos, influyó mucho en los «jazzmen» de los años 30. En su orquesta registró con B. Holiday, luego trabajó con Goodman, acompañó a la Fitzgerald (1963-1965) y, finalmente, fue contratado por Basie (1966). **Fish Market** (1944), **Jailhouse blues** (1963).

ELLINGTON, Duke (Edward Kennedy) (1899).—Pianista, compositor y director de orquesta. Su orquesta fue considerada la mejor del «jazz» desde 1932 hasta nuestros días. Es, con Armstrong, el músico más importante del «jazz»; menos individualista que él, necesita siempre una gran orquesta para expresarse. A partir sobre todo del «blues» o de temas populares, compone grandes obras, que hace interpretar magistralmente a sus músicos, en conjunto y como solistas improvisadores. Casi todos los grandes del «jazz» han trabajado a sus órdenes en algunas de sus cuatro grandes etapas. Aunque se prodiga poco como pianista, posee una técnica muy personal, con gran sentido del «swing». Entre sus numerosísimas grabaciones, citemos **Caravan** (1937), **Koko** y **Concerto for Cootie** (1940), **Diminuendo and crescendo in blue** (1956), varias suites y obras clásicas (Grieg, Tchaikowsky), etcétera.

ESTES, Sleepy John (1904).—Guitarrista y cantante. Es el mejor representante actual del «blues» campesino, que interpreta con voz llena de emoción y tristeza. Ciego desde 1950, su éxito data de finales de esa década. Ha influido mucho en los cantantes blancos de «rock», sobre todo en Elvis Presley. **I'm a tearing little daddy** (1964).

EVANS, Bill (William Jo) (1929).—Pianista americano de gran imaginación rítmica, increíblemente audaz. Su técnica se asemeja un poco a la de los intérpretes clásicos. Ha trabajado con grandes figuras y en la actualidad está considerado como uno de los más grandes pianistas. Entre sus grabaciones se destacan **I love you** y **Autumn leaves** (1959).

FITZGERALD, Ella (1918).—Cantante. Iniciada a los seis años, trabajó con Chick Webb hasta su muerte (1939), negándose a aceptar los lucrativos contratos que le ofrecían. Dos años más tarde se independiza y sigue una carrera de «vedette» acompañada por grandes músicos. Su poderosa voz le permite todos los recursos, incluso improvisados. De amplio registro, interpreta todo tipo de música, desde aires de opereta hasta canciones «pop», pasando por «blues» inigualables. Ha grabado centenares de discos y recibido nombres como «primera dama del "jazz"» y «la más grande cantante de todas las épocas». Se calcula que ha vendido más de 25 millones de discos. Obtuvo discos de oro en 1938 (**A-Tisket, A-Tasket,** popular) y en 1944 (**Into each life some rain must fall,** con los Ink Spots). Otras creaciones: **My heart belongs to daddy** (1939), **Mack the Knife** (1960), **Imagine my frustration** (1965), con Ellington.

GARNER, Erroll (1921).—Pianista y compositor al margen de todos los estilos y de gran originalidad. Su carrera de concertista en solitario, después de haber graba-

do con grandes figuras, le ha llevado a todos los rincones del mundo. Mientras su mano derecha ejecuta en los agudos un bordado de improvisaciones, la izquierda sostiene un ritmo sólido y de gran riqueza. Sabe detenerse de pronto, es magistral en los contrastes armónicos, rítmicos y melódicos. Ha grabado innumerables piezas: **Play piano play, I'll remember April, The lady is a tramp,** etcétera.

GETZ, Stan (Stanley) (1927).—Saxofonista, el más importante de raza blanca. Gran maestro del «cool», su música es tierna, elegante, etérea, contraria a la rudeza del «blues» y a las excentricidades del «bop». Fue el gran difusor de la «bossa-nova» (1962). Músico de grandes recursos, a partir de 1950 consigue en su saxo-tenor un sonido al mismo tiempo dulce y viril, de dilatada sonoridad. **Crazy Rhythm** (1957), **Desafinado** (disco de oro) (1962), **Summertime** (1964).

GILLESPIE, Dizzy (John Birks) (1917).—Trompetista, iniciador del «bop». Después de trabajar en «cabarets» y en varias orquestas, forma una suya para una gran jira mundial patrocinada por el Gobierno americano (1956). Desde 1958 dirige generalmente un quinteto. Se le considera uno de los mejores trompetas de la historia del «jazz», dueño de una gran velocidad, piruetas y toques agudos. Sus apariciones eran otras tantas batallas donde triunfaba el estilo nuevo. Vocalista burlesco, Gillespie consigue con su trompeta acodada un ritmo impresionante en párrafos de gran virtuosismo. **Hot house** y **Night in Tunisia** (1946), **Two Bass hit** (1947), **Bebop** (1956), **Horn of plenty** (1961).

GOLDEN GATE QUARTET.—Fundado en 1935 en Columbia, desde 1955 viven en Europa. Los cuatro vocalistas negros se han especializado en canciones «gospel» adaptadas para un público blanco, en versiones refinadas, limpias e incluso asépticas.

GORDON, Dexter (1923).—Saxofonista negro, uno de los más grandes de todos los tiempos. Trabajó con Armstrong, Parker, Gillespie, etcétera. De 1955 a 1960 estuvo alejado del «jazz» y ese año vino a Europa a grabar varios discos. Fue uno de los mejores solistas del «bop». Rollins y Coltrane sufrieron su influjo. **The chase, Soul Sister.**

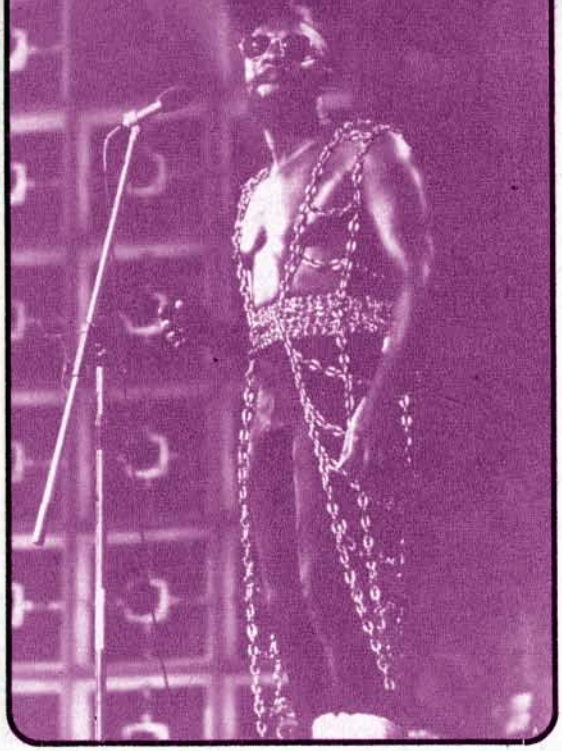
GRAPPELLY, Stephane (1908).—Violinista francés, uno de los más grandes solistas galos junto a D. Reinhardt, con el que trabajó mucho. Improvisador nato, está incluido en la generación del «middle-jazz». Ha grabado muchos discos, casi siempre con Reinhardt.

HAMPTON, Lionel (1913).—Vibrafonista, pianista, percusionista, cantante y director de orquesta. Músico dotado de gran dinamismo, animador único, ha sido un parafraseador genial con los diversos instrumentos utilizados. Temperamento explosivo, brillante improvisador, ha organizado algunas orquestas de gran éxito, sobre todo la de 1942. Ha recorrido medio mundo y es uno de los raros músicos de «jazz» aceptados sin reservas. **When lights are low** y **Whoa Babe** (1939), **Star dust** (1947), **Vibraphone blues** (1964).

HANDY, W. C. (William Christopher) (1873-1958).—Trompetista y compositor. Director de orquesta con los «minstrels shows» del siglo pasado, ha dado al «jazz» algunas de las más célebres composiciones: **Memphis blues, Saint Louis blues, Loveless love,** etcétera, todas ellas inspiradas en el folklore de los negros. Son temas del «jazz» tradicional, grabados cientos de veces por los mejores solistas.

Stan Getz y Astrud Gilberto.

Dizzy Gillespie.



Isaac Hayes.

HAWKINS, Coleman; The bean (La judía) (1904-1969).—Saxofonista, comenzó en Nueva York acompañando a Mamie Smith. Luego colaboró con varias orquestas y realizó algunos viajes a Europa. Hombre de gran sentido melódico, sabe ser tierno y lírico y vehemente y cálido cuando toca en tiempo rápido. Su pasión por el «jazz» influyó en otros músicos, así como su estilo Nueva Orleáns. **Body and soul** (1939), **The man I love** (1943), **Swingin' Scotch** (1962).

HAYES, Isaac (1942).—Pianista, cantante y compositor negro, una de las personalidades más insólitas del «jazz» actual. Junto al cantor David Porter grabó algunos discos hasta lograr posteriormente con sus álbumes una audiencia masiva. Inventor del **Hot buttered soul**, dentro del sonido **Memphis**, Hayes cabalga entre el «jazz», el «soul», el «pop» y su propia imaginación. Desde 1969 sus discos han ocupado los primeros puestos de las listas americanas y han obtenido varios galardones de oro. Extravagante tanto en el vestir como en el tocar, sus éxitos más notables son **Continued, Isaac Hayes Movement** y **Theme from shaft**, en 1971.

HENDERSON, James Fletcher (1898-1952).—Pianista, arreglador y director de orquesta. Abandona la música comercial para dedicarse al «jazz» en 1924, cuando contrata a Armstrong. Hasta 1940 sus orquestas serían de las mejores tocando «jazz». Como pianista, fue mejor acompañante que solista, pero siempre mejor director y arreglista. Las grandes orquestas **swing** se nutrieron de su inspiración. **Fidgety feet** (1927), **Henderson stomp** (1940, con Goodman).

HINES, Earl Fatha (Padre) (1905).—Pianista de importancia decisiva en la historia de este instrumento dentro del «jazz». Dirige una orquesta hasta 1948 y luego trabaja casi siempre como solista. En 1966 realizó una jira por Europa llena de éxitos. Músico de gran imaginación y vivacidad, es el gran virtuoso del llamado estilo «trompeta-piano». **Piano man** (1939), **Stride right** (1966).

HODGES, Johnny (Cornelius) (1906).—Saxofonista llamado **The Rabbit (El Conejo).** Trabajó casi siempre con **Ellington,** y es quizá el más importante saxo-alto del «jazz». Genial improvisador, influyó en todos los saxofonistas hasta 1945. **That's the blues old man** (1940), **Solitude** (1965).

HOLIDAY, Billie (1915-1959).—Véase diccionario, capítulo XVII.

HUBBARD, Freddie (Frederick Dewayne) (1938).—Trompetista americano, uno de los mejores aparecidos a mediados de la década de los 60. Discípulo de C. Brown, de Cameron y Blakey, últimamente ha trabajado con Roach, Quincy Jones y Gulda. Es autor de **Crisis soul surge, Outer forces** y el memorable **Breaking point.**

JACKSON, Mahalia (1911-1972).—Cantante, la reina del «gospel». Aunque comenzó su carrera por los años 30, no se haría famosa hasta diez años más tarde. Ha vendido dos millones de cada disco: **Move on up a little higher** (1947) y **Silent Night (Noche de paz)** (1950). Sus viajes por Europa (1952, 1961) obtuvieron un éxito enorme. Su profunda voz es de las más hermosas en los **spirituals** y **gospel;** violenta, emocionada, expresiva, con gran personalidad. **In the upper room** (1952), **Elijah rock** (1961).

JOHNSON, Bunk (William Geary) (1879-1949).—Trompetista. Tocó con Bolden y recorrió el Sur del país con los «minstrels shows» (ver capítulo siguiente). Redescubierto en 1942, graba varios discos que encenderían su leyenda. **A closer walk with thee** (1945).

JOHNSON, James P. o Jimmy (James Price) (1894-1955).—Pianista y compositor. Grabó desde 1914 varios rollos y obtuvo gran popularidad después de la primera guerra, sobre todo acompañando a las grandes cantantes. Participó en películas (**Saint Louis blues,** 1928). Nacido con el **rag,** es uno de los mejores pianistas de la primera época del «jazz». **Carolina shout** (1921), **Riffs** (1929).

JOHNSON, Jay Jay (James Louis) (1924).—Trombonista y director de orquesta. Formó parte de las agrupaciones de **Carter, Basie, Herman Gillespie,** etcétera. Fue el primer trombonista del **bop,** con gran influencia en todos los modernos. De estilo sinuoso y complejo, es también lírico y de sonoridad amplia. **Jay** (1949), **Crazy Rhythm** (1961).

JONES.—Apellido que ha dado al «jazz» grandes músicos. El trompetista y cantante Jonah (1909); el batería Jo (1911), primera figura del **middle-jazz;** el pianista Hank (1918), el pianista Jimmy (1918), el también batería Philly Joe (1923), melodioso y violento; el trompetista Thad (1923), el original y personalísimo batería Elvin (1927), inspirador de los más jóvenes, etcétera. Quincy Delight (1933) es uno de los compositores, arregladores y directores jóvenes más notables. Director musical con Gillespie, director artístico de la casa francesa Barclay, jefe de una buenísima orquesta, orquestador para Basie, colorista, imaginativo, introductor en el «jazz» de nuevos instrumentos y hombre de técnica portentosa, habilísimo en las composiciones, a él se deben los mejores arreglos de **Hair, Rat Race, Nasty Magnus,** etcétera, y muchas bandas de films.

KENTON, Stan (Stanley Newcomb) (1912). Pianista, compositor y director blanco. En 1940 formó su primera orquesta y en 1945 ya obtuvo su primer disco de oro: **Tampico,** con June Christy. Hasta 1952 sus orquestas ocuparían las primeras clasificaciones. No sólo tocó «swing» y «blues», sino música «pop» y grandes composiciones. **Peanut vendor** (1947), **Random riff** (1959).

KIRK, Rolland (1935).—Saxofonista ciego que se inició en 1960. Es capaz de tocar a la vez dos o tres instrumentos. Conoce el silbado, la flauta, toda la gama de los saxos (incluso los arcaicos). Aunque de estilo tradicional, se ha sentido tentado por la vanguardia. En la flauta consigue efectos de voz humana. Es uno de los músicos del «jazz» actual más expresionistas. **The Call, You did it, The monkey thing, Mystical dream,** etcétera.

KONITZ, Lee (1927).—Saxo-alto. Tiene grupo propio (1954), y en 1965, después de trabajar como profesor, participa en los mejores festivales. De sonoridad fría, su estilo es contrario al de Parker. **Israel** (1948, con Davis), **Topsy** (1953), **Lover Man** (1959).

LEWIS, John Aaron (1920).—Pianista y compositor. Fundador del Modern Jazz Quartet, y compositor para Davis, Parker, etcétera. En 1958 dirige la Filarmónica de Stuttgart. Pianista de gran virtuosidad, delicado, ha conseguido ampliar las posibilidades orquestales del «jazz». Es acaso el mayor melodista del «jazz» contemporá-

Thelonious Monk.

Herbie Mann.

Charlie Mingus y Kai Windging.

neo. **Neenah** (1951), **Delaunay's Dilemma** (1960).

LUNCEFORD, Jimmie (James Melvin) (1902-1947).—Director de orquesta. De 1934 a 1942 su orquesta es de las más importantes del «jazz», superior incluso a las de Goodman, Ellington y Basie, debido a la calidad de los arreglos, audaces y refinados. **Organ Grinders Swing** (1936), **Lunceford special** (1939), **Blues in the night** (1941).

MANN, Herbie (1930).—Flautista y saxofonista, el mejor defensor de este instrumento (de concepción latinoamericana) para el «jazz». A mediados de los 50 realizó una importante jira por Escandinavia y más tarde por Africa, de donde trajo una nueva concepción para su música. Sus registros más conocidos siguen siendo **Soft Winds**, de 1963, y el tema de **Man with a flute.**

MEZZROW, Mezz (Milton Mesirow) (1899).—Clarinetista, saxo y director. Metido en el comercio de la marihuana, pasó varias temporadas en la cárcel. Fue uno de los resucitadores del estilo Nueva Orleáns en Nueva York. A partir de 1948 se establece en Europa. **Apologies** (1934), **Blues avec un pont** (1955).

MINGUS, Charlie (1922).—Contrabajista, aprendió con los mejores grupos: Armstrong, Ory, Hampton, Parker, Tatum... Desde 1957 dirige orquesta propia, formada casi siempre por músicos circunstanciales. Lleva a la música sus preocupaciones raciales, políticas y religiosas, muchas veces violentas. Es acaso el que mejor maneja el contrabajo y, al mismo tiempo, un pianista dulce y lírico. **Pithecanthropus erectos, Nostalgia in Times Square, Passions of a man, Mingus plays piano** (1964), etcétera.

MITCHELL, Blue (Richard Allen) (1930).—Trompetista de gran influencia en el «jazz» contemporáneo. Ha tocado incluso «rock and roll». En Japón ha obtenido éxitos notables (1965). Entre sus grabaciones figuran **Down with it, The thing to do** y las propias composiciones **Fungii mama** y **Perception.**

MODERN JAZZ QUARTET.—Grupo instrumental fundado por ex miembros de la orquesta de Gillespie. Han recorrido todo el mundo con sus creaciones influidas por la música europea, pero con gran sentido del «swing». **Django** (1954), **Around the blues** (1960), **Porgy and Bess** (1965).

MONK, Thelonious (Sphere) (1920).—Pianista, uno de los pioneros del **bop.** Ha trabajado solo o en grupos pequeños (con Christian, Parker, Davis). Intérprete individualista, a veces caótico, muy original, aunque no es virtuoso, ha influido mucho en las últimas promociones. **Monk's Modd** y **Misterioso** (1948), **Epistrophy** (1957), **Lulu's back in town** (1964).

MONTGOMERY, Wes (1925).—Guitarrista. Antes de fundar los Mastersound trabajó con Hampton. Por su técnica personal, su genialidad en el «swing», se le considera el mejor guitarrista de la década de los 60. **Yesterday** (1959), **The Thumps** (1966).

MORTON, Jelly Roll (Ferdinand Joseph La Menthe) (1885-1941).—Pianista, cantante y director, uno de los creadores del «jazz», de vida aventurera y legendaria. Es autor de numerosas piezas célebres. **Black Bottom Stomp** y **Original Jelly Roll blues** (1926), **Original rags** y **Oh didn't he ramble** (1939).

MULLIGAN, Gerry (Gerald Joseph) (1927).—Saxo-barítono, uno de los mejores blancos.

Sabe mezclar los estilos clásicos del «jazz» con los modernos, maestro del contrapunto en cuarteto y virtuoso en el desarrollo de melodías sencillas y airosas. Ha dirigido numerosas agrupaciones, sobre todo un cuarteto y un sexteto. Idolo en toda California, ha colaborado en muchas películas. **Line for Lions** (1948), **Let my people be** (1960), **I know** (1962).

NAVARRO, Fats (Theodore) (1923-1950).—Trompetista nacido en Florida, uno de los protagonistas de la revolución del **be-bop**, junto a Gillespie y Davis. Efectista barroco, músico preciso particularmente en los agudos, ha sido el inspirador de los trompetas de los años 50 y 60. Murió tuberculoso y afectado por las drogas. **Fat girl, The Squirrell, Move.**

NICHOLAS, Albert (1900).—Clarinetista y saxo, nacido en Nueva Orleáns. Trabajó con Oliver y Armstrong. Desde 1953 vivió en Europa. Virtuoso del clarinete, es un músico tradicional. **Wolverine blues.**

OLIVER, King (Joe) (1885-1938).—Trompetista, compositor y director, quizá el más grande difusor del «jazz» en los años 20. En su orquesta reunió a los mejores «jazzmen», en Chicago, y con ellos grabó los primeros discos de «jazz» orquestal. Genio de la trompeta, transcribió al «jazz» temas folklóricos y populares y compuso muy buenos «blues». Fue asimismo maestro de los grandes trompetistas primitivos. Cuando éstos le abandonaron, hacia 1930, Oliver se retiró y murió en la miseria. **Canal Street Blues, Chimes blues, Dippermouth blues** (1923), autor de todos ellos, y **You're just my type** (1929).

ORY, Kid (Edward) (1886).—Trombonista, compositor y director de orquesta. De origen criollo, el mejor trombonista del estilo Nueva Orleáns, excelente en las improvisaciones colectivas. Solista poderoso, es el autor del célebre tema tradicional **Muskrat ramble.**

PARKER, Charlie (Christopher) (1920-1955). Saxo-alto, el más grande solista del **be-bop**, y uno de los mejores músicos de «jazz». Murió consumido por la droga y el alcohol, después de haber trabajado con Gillespie, Monk, Davis y triunfado en Europa. Su estilo se distinguía por una fría sonoridad, gran libertad rítmica, improvisación entrecortada de silencios y casi caótica, llena de notas inesperadas; también practicó una extrema libertad armónica que transformaba los aires tradicionales. **Koko** (1945), **Lover Man** (1946), **Coll blues** (1947), **Love for sale** (1954).

PETERSON, Oscar (Emmanuel) (1925).—Pianista canadiense, gran concertista y acompañante. Consigue efectos riquísimos en el piano, de gran inspiración. Su trío ha recorrido medio mundo con gran éxito. **Tenderly** (1950), **Chicago** (1960), **Blues Etude** (1966).

POWELL, Bud (Earl) (1924-1966).—Pianista negro, activo del **be-bop** e inventor de un nuevo lenguaje pianístico que influyó mucho en los años 50. Se le considera el Parker del piano. Virtuoso, técnico magnífico, su gran importancia reside en el estilo creado para el piano de «jazz». **Conception, Bouncing with Bud, Un poco loco, Get happy,** etcétera.

POZO, Chano (Luciano González) (1920-1948). Percusionista cubano. Tocó siempre con la orquesta de Gillespie, que lo descubrió, hasta que fue asesinado. Fue el mejor tocador de bongós y congas, con ritmos afrocubanos en el estilo **be-bop. Afro-Cuban suite** (1948), **Caravan.**

PRICE, Sammy (Samuel Blythe) (1908).—Pianista y director especialista en «blues» y «boogie-woogie» más auténticos. Ha viajado varias veces a Europa, donde es muy querido, particularmente en Francia. También ha acompañado a muchos vocalistas. Sus mejores grabaciones son **boogies.**

Max Roadh Quintet.

Buddy Rich.

Archie Shepp.

Horace Silver.

REINHARDT, Django (Jean-Baptiste) (1910-1953).—Guitarrista francés de origen gitano. Aprovecha incluso las graves quemaduras de su mano derecha para crear una técnica personal de gran virtuosismo. Su orquesta de 1934 sería la mejor de Europa. Es de los pocos músicos europeos considerados maestros originales del «jazz», de gran influjo en los contemporáneos. Ha tocado con muchos grandes americanos. **Black and white** (1938), **Sweet Sue** (1941), **Topsy** (1947).

RICH, Buddy (Bernard) (1917).—Batería americano. Después de trabajar con Dorsey y Carter, funda orquesta propia en 1946 de efímera duración. Vuelve con otros directores hasta que en 1966 crea otra orquesta, una de las mejores de la actualidad. Solista frenético, está considerado como el mejor técnico blanco de la batería. **Big swing face** (1967).

ROACH, Max (Maxwell) (1925).—Batería muy influyente en los actuales. Es uno de los mejores acompañantes, ya que no se limita a crear un ritmo, sino a provocarlo. Ha trabajado con los más grandes: Parker, Gillespie, Rollins. Desde 1959 se dedica también a la composición, sobre todo para su mujer, Abbey Lincoln. **Freedom now suite** y **Drums unlimited.**

ROLLINS, Sonny (Theodore Walter) (1929). Saxo-tenor, abierto a todas las corrientes nuevas y gran improvisador. Ha encabezado tríos y cuartetos y obtenido grandes éxitos en Europa (1963, 1966). **Freedom Suite** (1958), **Oleo** (1962), **Three little words** (1965).

SHAW, Artie (Arthur Arshawsky) (1910).—Clarinetista y director de orquesta, cuya popularidad data de 1938 con el célebre **Begin the beguine.** Abandonó la música en 1953, después de haber reunido a su alrededor a innumerables grandes músicos. Como director, se asemeja mucho a Goodman. **My blue heaven.**

SHEPP, Archie (1937).—Saxofonista muy influido por Parker y Coltrane, con grandes preocupaciones político-filosóficas. Su sonoridad es áspera, expresionista, en cierto modo tradicional, aunque cada vez más apartada del acorde clásico. Ha dirigido varios grupos pequeños y está considerado como muy avanzado. **Niema** (1964), **Hambone** (1965).

SILVER, Horace (Ward Martin Tavares) (1928).—Pianista, creador en 1954 de los Jazz Messengers, que abandona dos años después. Es uno de los iniciadores del **soul-jazz** y está a medio camino entre lo tradicional y el **free.** Amigo de Blakey, ha grabado varias piezas con él. **Quick Silver, Strollin'.**

SINGLETON, Zutty (Arthur James) (1898).—Batería negro que se inició en Nueva Orleáns, considerado el mejor percusionista de los años 20, origen también del **middle-jazz.** Fue el compañero ideal de Armstrong, aunque también grabó con muchos otros importantes.

SLIM, Menphis (Peter Chatman) (1915).—Pianista y cantante, instalado en París desde 1962. Su mejor época fue la de Chicago (1940), como pianista de **boogies** y cantante de «blues». Es muy célebre su composición **Every day I have the blues.** Tiene una voz fuerte y, al piano, consigue un áspero ritmo en los bajos.

TATUM, Art (Arthur) (1910-1956).—Pianista, el más brillante de toda la historia del «jazz» como solista. Tocaba a velocidad impresionante, con maestría insólita. Inventivo, rico en **swing** y concepciones armónicas, de profunda sonoridad, Tatum es el gran genio del piano. **Tiger rag** (1933), **Blues skies** (1949), **I gotta right to sing the blues** (1954).

TAYLOR, Cecil (Percival) (1933).—Pianista, uno de los máximos representantes de la vanguardia de los años 60, tras de haber sido considerado heredero de Ellington y Monk. El piano es para él casi un instrumento de percusión. Ha estado muchas veces en Europa, sobre todo en Escandinavia. **Nono's blues, Lazy Afternoon** y **Trance** (1962).

TIZOL, Juan (1900).—Trombonista y compositor puertorriqueño. Trabajó casi siempre en las orquestas de Ellington, a las que dotaba de ciertas categorías latinoamericanas. Participó en las mejores grabaciones de aquél: **Caravan** (1936), **Conga brava** (1940) y **Perdido** (1942).

VAUGHAN, Sarah (Lois) (1924).—Cantante de técnica sorprendente. A partir de 1945 trabaja en teatros y «cabarets» como gran «vedette». Su sentido armónico atrajo la atención de los «be-bopers», que la acompañaron. No sólo ha interpretado temas de «jazz», sino también «pops». En 1959 consiguió un disco de oro con **Broken hearted melody.** También: **September song** (1954), **No count blues** (1958) y **Sassy's blues** (1963).

WALLER, Tats (El Grasas) (Thomas) (1904-1943).—Pianista, cantante y director. Fue muy célebre en Chicago y, más aún, en Harlem. Ha tocado con varias orquestas y grabado en solitario (piano, órgano, etcétera). Técnico magnífico (abarcaba doce teclas), cantaba con burla o ternura, acompañándose, en «cabarets» y teatros. **Ain't misbehavin'** (1940), **Caroline shout** (1941).

WATERS, Ethel (1900).—Cantante, la mejor intérprete negra con B. Smith en los años treinta. Su estilo ligero se oponía a la rudeza de las cantantes de «blues». Fue acompañada por orquestas de renombre: Henderson, Ellington, Goodman... Tuvo gran influencia en sus sucesoras, sobre todo en la Fitzgerald. **West end blues, Porgy.**

WILLIAMS, Mary Lou (Mary Elfrieda Winn) (1960).—Pianista y compositora que se inició en la época de «boogie» y obtuvo alguna celebridad con el «be-bop». Al piano, es dulce y llena de matices. Ha vivido largas temporadas en Europa y tocado con Gillespie, sobre todo. También ha compuesto para muchas grandes orquestas. **Mary's idea, The Zodiac suite, My blue heaven** (1963).

YANCEY, Jimmy (James) (1894-1951).—Pianista especialista en «blues» y «boogie-woogie», ritmo del que fue uno de sus creadores en Chicago. Solía acompañar a su mujer, cantante. A mediados de la década de los 30 tenía una gran celebridad. **Yancey stomp** (1939).

YOUNG, Larry (1940).—Organista, famoso a partir de 1964, año en que trabajó en Alemania y Francia. Es también uno de los más interesantes compositores jóvenes, influido por Coltrane, Monk, etcétera. Su primer LP, **Into somethin'** (1965), le conquistó alguna popularidad. Composiciones suyas son: **Tyrone, Paris eyes, Ritha,** etcétera.

YOUNG, Lester (Willis) (1909-1959).—Saxotenor y clarinetista, llamado «Prez» («El Presidente»). Pasó mucho tiempo con la orquesta de Basie y luego formó un quinteto (1945). Obtuvo grandes éxitos en Europa. Conseguía un intenso «swing», de gran perfección técnica, con una sensibilidad tierna y melancólica. Hombre muy emotivo, es uno de los grandes genios del «jazz» en el saxo, con Hawkins. **These foolish things** (1942), **I got rhythm** (1943), **Confessin'** (1947), **Louise** (1956).

Fhader Tom Vaughn.

Joe Williams.

Introducción a un tema apasionante, vivo
y de incidencia constante en nuestra vida, mal comprendida
por unos, peor interpretada por otros
y admitido con reservas por los más, sin tener en cuenta
que nuestras realizaciones (en este caso la música) son frutos
de la sociedad que las ha creado
y representación viva de la misma para bien
(léase Víctor Jara, Pete Seeger, Woody Guthrie, Voces Ceibes)
o para... (Camilo Sesto, Julio Iglesias, Raphael
y demás asiduos a los hits).

AKAL EDITOR